

ઊહાપોહ - ૧

ઊ

હા ૧

પો સપ્ટેમ્બર ૧૯૫૯

હ વર્ષ ૧ અંક ૧

તંત્રીઓ

સૌ ઉષા જોષી

૨/૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા ૨

રસિક શાહ

ત્રીજે માળ 'વિનોદ',
રાઘવજી રોડ ગોવાલિયા ટેંક
મુંબઈ ૨૬

જયંત પારેખ

એ/૨૦ અભિજ્ઞા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

લેખ અવલોકનના પુસ્તકો સૌ ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવા. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ 'વિનોદ'
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક
મુંબઈ ૨૬

રાધેશ્યામ શર્મા
સીતારામ સદન
ઝુલાભાઈ પાર્ક, નીતામ હિર રોડ
અમદાવાદ ૨૨

નટવરસિંહ પરમાર
ભાગા સ્ટ્રીટ નાનપુર
સુરત

જાહેરખબરના દર

એક પાનના	રૂ ૧૦૦
અર્ધા પાનના	રૂ ૬૦
અંદરનું પૂંઠું	રૂ ૧૫૦
છેલ્લું પૂંઠું	રૂ ૨૦૦

પુસ્તકોની જાહેરખબરમાં ૫૦ ટકા વળતર

વાર્ષિક લવાજમ રૂ ૩
છૂટક કિંમત ત્રીસ પૈસા

કોઈ કહે છે કે કવિતા, ટૂંકી વાર્તા, નવલકથા અને નાટક— આ સાહિત્યસ્વરૂપોમાં— જે નવી ચળવળનો જુવાળ આવ્યો હતો તે ઓસરી રહ્યો છે. કોઈક વર્ગને માટે આ શુભ સમાચાર છે, કારણ કે એ વર્ગના એક પ્રવક્તાની દૃષ્ટિએ હજી તો ગાંધીયુગ જ ચાલી રહ્યો છે. હા, થોડાંક છમકલાં અપવાદરૂપે, અહીંતહીં દેખાતાં હતાં. પણ પાડ પ્રભુનો કે એની અનિષ્ટ અસરોથી આપણું સાહિત્ય બચી ગયું! તો કેટલાક એમ પણ માનનારા છે કે આ આભાસી અથવા કૃતક નવીનતા હતી. ઊંડે ઊંડે તો એ જ વિધિનિષેધો, સંકોચક્ષોભ, નીતિપરસ્તી કામ કરી રહ્યાં છે. હજી કૌવત દેખાતું નથી, ઉગ્રતા દેખાતી નથી. એનો એ ગાડરિયો પ્રવાહ દેખાય છે. ચર્ચાસભાઓ ઠંડી છે. હજી 'સમયના અભાવે' ઘણા મૂળ મુદ્દાઓ ઉઠાવી જ શકાતા નથી. છીછરાપણું, ચબરાકિયાવેડા, ઉદ્ધતાઈનો બાલિશ દેખાડો, અભિનિવેશપૂર્વક ઉચ્ચારણ કરવાથી પૂર્વગ્રહ પણ સત્ય બની જાય એવી ભોળી માન્યતા— આ બધું દેખાય છે. પશ્ચિમના અનુકરણની વાત ફરીફરી આગળ કરવામાં આવે છે. એકલવાયાપણું, નિર્માનવીકરણ, શૂન્યવાદ, વિદ્રોહ, જુગુપ્સા, વિધ્વંસકતા, મૂલ્યવિડંબના, નિરીશ્વરતા, અરાજકતા— આવી સંજ્ઞાઓ આપણા પેરિસવાદોમાં કાને અથડાયા કરે છે.

વિડમ્બના કદાચ વિદ્રોહનું એક અસરકારક સાધન છે. આ પહેલાં વ્યક્તિને ખૂબ મહત્ત્વ આપવામાં આવ્યું. વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય માટે શહાદતને બિરદાવવામાં આવી— ખાસ કરીને સાહિત્ય અને કળાના ક્ષેત્રમાં. હવે 'કેમ્પ' અથવા 'મઠ' અસ્તિત્વમાં આવ્યા. નવી રીતે સર્જનને અપૌરુષેય બનાવવાનો આગ્રહ રાખવામાં આવ્યો. વ્યક્તિ પોતાનું આગવાપણું આક્રમક રીતે આગળ કરવાને બદલે સમૂહનાં લક્ષણોને આત્મસાત્ કરી પોતાનો લોપ સિદ્ધ કરે એવી અપેક્ષા રાખવામાં આવી. સમૂહનો આશ્રય કશી અસલામતીને કારણે નહીં પણ જે સમાજનાં મૂલ્યો સામે વિરોધ છે તેનાથી અળગો સમાજ રચવાના હેતુથી લેવામાં આવ્યો. સ્વેચ્છાએ સ્વીકારેલું આ સામૂહિક અલગારીપણું અને એની આચારસંહિતા હવે ખરીતાઓ બહાર પાડીને કે લઘુ અનિયતકાલિકો દ્વારા

કૃતિઓને એનાં નિદર્શનરૂપે રજૂ કરીને પ્રકટ કરવામાં આવે છે. આ અનિયતકાલિકો લાંબુ આયુષ્ય ભોગવે, વળી પાછી એની રૂઢિનો લીસોટો પડે એવી વ્યવસ્થા કરવામા આવતી નથી. સ્વેચ્છાએ એનું અલ્પાયુષ્ય સ્વીકારી લેવામા આવ્યું હોય છે.

નિષ્ઠા, ગામ્ભીર્ય, સૌન્દર્યબોધ, ઉદાત્તતા, ઉત્તિપ્રેરકતા— આવા કેટલાક મૂલ્યોનો શુકપાઠ ગઈ પેઢી કરતી હતી. હજુય, વયમા યુવાન છતા વાસ્તવમા તો એ પેઢીના જ અવશેષરૂપ, કેટલાક આ રટણ ચાલુ રાખે છે. એમની નજર અમરતા તરફ છે. નવી પેઢીને આવી અક્ષર-તા કે અમરતાની કશી પડી નથી. આત્મરતિથી સજાવેલી પાકાં પૂઠાની બાંધણીની કૃતિઓ હવે ઝાઝી દેખાતી નથી. સાહિત્યસભાના મંચ પરથી નહીં પણ સાઇકડેલિક સંગીત, કનસીલ્ડ સોફ્ટ લાઇટના વાતાવરણવાળા સાકડા અવકાશવાળા, નીચી છતવાળા કોઈ ઓરડામાં કાવ્ય સાભળો, નાટકના અંશો સાંભળો કે ટૂંકી વાર્તા સાભળો ને એસ્પ્રેસો કોફીના ઘૂંટડાથી એને ધોઈ નાખીને ઊઠીને ચાલ્યા જાઓ એવી અપેક્ષા રહે છે. પોતાની કૃતિ પરત્વેનું મમત્વ એ એક પ્રકારની બાલિશતા છે. એ વિશે ચર્ચા પરિસંવાદ ગોઠવવા ખરા પણ તે પણ્ડિતો દ્વારા સંચાલિત પરિસંવાદોની વિડમ્બના રૂપે જ. આથી જ જોરશોરથી એમ પણ જાહેર કરવું કે અમે જ અમારી કૃતિને સમજતા નથી, માટે કોઈએ એવી પળોજણમાં પડવું નહીં.

ગઈ પેઢીએ મૂલ્યોનો ઉપયોગ કવચરૂપે કર્યો. એથી જે પ્રત્યક્ષ સંવેદનાનુ આક્રમણ ઇન્દ્રિયગ્રામ પર થયું તેનાથી એઓએ બચી જવાનું ઇચ્છ્યું. અનુભવમાત્ર મૂલ્ય વિશેના આવા આગ્રહને કારણે પૂર્વનિયંત્રિત બની ગયો. રસચર્વણાને સ્થાને ચર્વિતચર્વણા જ અવશેષમા રહી. આવો પ્રત્યવાય નવી પેઢીને ન રુચ્યો. પ્રત્યક્ષના આડે ઊભા કરેલા આવા અવરોધો, મૂલ્યને નામે insularityના જામેલા જાડા પડ— આ બધું દૂર કરવા માટે તેજાબી દાહકતાની જરૂર હતી. આથી જે ગંભીર હતુ તેનું હાસ્યાસ્પદ રૂપ પ્રકટ કરવામા આવ્યું. આમાં પોતાની જાતને બચાવી લેવાની આ પેઢીની દાનત નહોતી. પોતાને ભોગે પણ એણે આ વિડમ્બના સિદ્ધ કરી. 'હું' ને નામે થતા નવી કવિતામાના નિવેદનો પર નજર નાખો, કવિને ઉદ્દેશીને આપેલી સલાહો કે એને કરેલાં સમ્બોધનો જુઓ— આ હકીકતની પ્રતીતિ થશે.

છીછરી સફાઈ અને સૌષ્ઠવનો પણ આવો પ્રતિકાર થયો. સંસ્કૃતિને નામે જે આગળ ધરવામા આવ્યું તે ખરેખર તો unmediated અનુભવને ટાળવાની તદબીરો જ હતી તે ખુલ્લું પડી ગયું. આ અન્તરાય, કૃત્રિમ ચળકાટના અમરખિયા પડને ભેદીને ફરી આદિમ

વૃત્તિના મૂળ સ્રોત સુધી પહોંચી જવાના પ્રયત્નો શરૂ થયા. આ neoprimitivism આપણા નિર્વીર્ય અને પાણ્ડુરોગી ઊર્મિજીવનમાં નવા આવેગનો સંચાર કરે એવી અપેક્ષા સાથે સભાનપણે આચરવામાં આવ્યું. આદિ માનવ-પ્રજાઓની કળામાં સૌન્દર્ય વિશેનો ખ્યાલ, વિદગ્ધોનો હોય છે તેવો, નહોતો. એમાં વિકૃતીકરણ હતું. સભાનતાપૂર્વકનું આ વિકૃતીકરણ એક બાજુથી નવી કળામાં દેખાવા લાગ્યું તો બીજી બાજુથી કળામાંના સફાઈવાળા સૌન્દર્યને સ્થાને જાણી કરીને દરરોજના ઉપયોગની યંત્રયુગે ઉપજાવેલી વસ્તુઓને સંસ્કાર્યા વિના કલાના સંદર્ભમાં ખેંચી લાવવામાં આવી. આ રીતે કળામય પદાર્થોનો કૃત્રિમ ભેદ લુપ્ત કરીને બધું એકાકાર કરી દેવાનો પ્રયત્ન થયો. આમાં પણ કળા વિશેની કેટલીક જડ માન્યતાઓનો ઉપહાસ કરવાની વૃત્તિ કામ કરતી જ હતી.

અમુક શિષ્ટ સમાજના સંસ્કૃતિ-નિયંત્રિત પ્રતિભાવોમાંથી વાસ્તવિકતાની વિભાવના ઉપજાવી લેવામાં આવતી હતી. આ વાસ્તવિકતા સામેની પ્રતિક્રિયા કળાનાં સર્વ ક્ષેત્રોમાં જોવામાં આવે છે. એક દાયકામાં સૈકાને સમેટી લેતી આપણા જમાનાની તેજ રફતાર આપણી સંવેદનાનો ઘાટ અકળ રીતે બદલતી રહે છે. આ હકીકતની ઉપેક્ષા કરીને ભદ્ર વર્ગ 'પ્રશિષ્ટ' ધોરણોનો હાઉ ઊભો કરે છે. એ ધોરણોને આધારે જ વર્તમાન સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિનાં ગતિમર્યાદા નક્કી કરવાનો સુરુચ્ચીવટભર્યો હઠાગ્રહ રાખે છે. આ વર્ગ જેને કળા કહે છે તેની વિરુદ્ધને છેડે જઈને અ-કલાનું (દરેક સાહિત્યસ્વરૂપના પ્રતિ-સ્વરૂપોનું) નિર્માણ કરવાની પ્રવૃત્તિ સભાનપણે આચરવામાં આવે છે. આ રીતે કૃતિ સર્જન બનવાની સાથે જ એના પરમ્પરાગત સ્વરૂપનું વિવેચન પણ બની રહે છે. જૂનાં સાહિત્યસ્વરૂપો અને નવી સંવેદનાનું સંયોજન કરીને પણ વ્યંગ પ્રકટ કરવામાં આવે છે. વાસ્તવિકતાનો વિરોધ બન્ને છેડેથી થયો. ઉપરનો છેડો તે superrealism અને નીચેનો છેડો તે infrarealism. આમાં પુરાણકલ્પનોનો પણ ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો. રહસ્યમયતા, અર્થ-ગર્ભતાની ઠેકડી ઉડાવવા જાણી કરીને કેળવેલી બાઘાઈ તથા અન્-અર્થકતા દાખવવામાં આવી. પણ્ડિતોની અર્થ-ઘટનની પ્રવૃત્તિની પણ વિડમ્બના કરવામાં આવી.

સંભાર અને સ્વરૂપ વચ્ચેની રેખાને ભૂંસી નાખવાનો પ્રયત્ન થયો. સાહિત્યનો ઉપયોગ મેથ્યૂ આર્નોલ્ડના વારાથી અમુક વિચારસરણીના સમર્થન માટે કરવામાં આવે છે. સામાજિક પરિસ્થિતિનાં નિદાન પણ એ દ્વારા કરવામાં આવે છે. આ દૃષ્ટિએ અત્યાર સુધી સાહિત્યમાં કથયિતવ્યનું, સંભારનું જ ઝાઝું મહત્ત્વ રહ્યું છે. ભાષાનો ઉપયોગ કરનારું સાહિત્ય આનો સૌથી મોટો ભોગ

બન્યું છે. બીજી કળાઓ તો આ જોહુકમીમાથી મુક્ત થઈ ચૂકી છે. આમ છતા આજનો કળાકાર પણ સંસ્કૃતિવિષયક અભિપ્રાયો કલાદ્વારા ઉચ્ચાર્યા વિના રહી શકતો નથી. એટલે અંશે એ હજુ સંડોવાયેલો છે, પૂરો અનાસક્ત નથી. આમ તો રૂપકગ્રન્થિના ઉપયોગને એ યાન્ત્રિક ને અકલામય ગણી હસી કાઢે છે, છતા પોતાના ચિત્રોમાં એ સમકાલીન સમાજનો ઉપહાસ કરવા આવી જ રૂપકગ્રન્થિનો આશ્રય લે છે.

કળા કશાની અવેજીમા નથી, કશાનુ પ્રતીક નથી, કોઈ એની બહારના રહસ્ય તરફ અંગુલિનિર્દેશ કરતી નથી. જીવનથી ભિન્ન એવો એ કોઈ અલૌકિક પ્રદેશ નથી. એ જીવનનો જ વિસ્તાર છે. એને ઇન્દ્રિયગોચર બનાવીને પ્રત્યક્ષતાથી સંવેદવાનો છે. એમાથી કશું કાઢવાનુ નથી કે અહેવાલ આપવાનો નથી. પણ સંસ્કૃતિએ ઘણા અન્તરાયો ઊભા કર્યા છે. કળાકૃતિ અને આપણી સંવેદના વચ્ચે કેટલા પ્રાચીન સંસ્કારો, વિભાવનાઓ, અભિગ્રહો, પ્રતિગ્રહો અન્તરાય રૂપ બની રહે છે! આથી આપણી સંવેદના પોષણ પામ્યા વિનાની રહી જાય છે, ધીમે ધીમે જડ અને નિષ્પ્રાણ બનતી જાય છે એને આઘાત આપવા પડે છે.

નવીનો પણ એમની પોતાની રીતે પ્રચારવાદી બની રહે છે. એમનાં પણ કેટલાક ગૃહીતો હોય છે. એ ગૃહીતોનું ઉચ્ચારણ સમ્પ્રદાયની આવશ્યકતા બની રહે છે. આ પણ સંવેદનાના સાહજિક વિકાસમા આડે આવે છે. સમ્પ્રદાયની કૃતિના ટીકાટિપ્પણો રચવાની પ્રવૃત્તિ પણ હાથ ધરવામા આવે છે, તો વળી એક બાજુથી વિવેચનની આખી પ્રવૃતિ જ નિરર્થક અને અશક્ય ગણીને એનો છેદ ઉડાડી દેવાય છે. કેટલીક વાર આશયોને જ સિદ્ધ થયેલા ગણીને વધાવી લેવામા આવે છે.

નવી કળાપ્રવૃત્તિમા દુર્બોધતાનું તત્ત્વ રહેલું છે. આગલી પેઢીના કવિઓની દુર્બોધતા કરતા આ પેઢીના કવિની દુર્બોધતા જુદી છે. આ દુર્બોધતા સમ્પ્રદાયના ગુહ્ય સંકેતોના સ્વીકારને કારણે કેટલીક વાર આવે છે, તો કેટલીક વાર જેઓ આ કળામા દીક્ષિત નથી તેને બહાર રાખવા એનો સભાનપણે ઉપયોગ થાય છે. કેટલીક વાર પોતે અમુક જૂથનો છે એ બતાવવા ખાતર જ એનો સભાનપણે પ્રયોગ થાય છે.

જીવનના અન્ય ક્ષેત્રોમા તેમ જ કળામા ત્રિકાલાબાધિત સિદ્ધાન્તો હોઈ શકે નહી. આથી કાવ્યશાસ્ત્ર અને રસમીમાંસાના આજ સુધીનાં ગૃહીતોને પડકારવાને માટે પણ કૃતિઓ રચાય છે. કેટલીક વાર ચતુરાઈથી કેટલીક અશક્તિઓને મૌલિકતાનો સ્વાગ સજાવીને રજૂ કરવાના પ્રયત્નો પણ થાય છે. આમજનતાને સાથે રાખવાનો ઢોંગ કોઈક વાર કરવામા આવે છે, પણ સરવાળે તો એનુ જબરજસ્તપણું ભારવામા જ આવે છે આ તબક્કાની ફલશ્રુતિ શી?

—સુરેશ હ. જોષી

ચેઝારે પાવીસેની ડાયરી

ચેઝારે પાવીસે ૧૯૪૭થી ૧૯૪૯ના ગાળામાં એણે લખેલી ચાર નવલકથાઓના અંગ્રેજી અનુવાદોને કારણે જ ખાસ જાણીતો છે. નવલકથાકાર તરીકે એના મુખ્ય ગુણો તે નાજુકાઈ, સામગ્રીના વિનિયોગમાં સંયમ અને વિવેકપૂર્વકનું એનું નિયંત્રણ. એની શૈલી કશા ઉછાળા વિનાની શુષ્ક અને લાગણીવેડા વગરની છે. આનું કારણ એ છે કે એ કથાઓના કેન્દ્રમાં રહેલો પ્રસંગ કદી વધારે પડતો વિધ્વંસક હોતો નથી. કથા કહેનારની સાવધ ચેતનાનો જ આપણને અનુભવ થાય છે. એની વાર્તાનો નાયક વિશદતા પામવા મથે છે અને એની કથાસૃષ્ટિની મૂળભૂત સમસ્યા તે બે નિકટના પ્રેમીઓ વચ્ચેનો પરસ્પરનો સંક્રમણનો અભાવ. આથી હૃદય સંઘર્ષમાં અટવાય છે, એની સામે ટકી રહેવા માગે છે. જાણી કરીને લાગણીઓને બુઠ્ઠી કરી નાંખવામાં આવે છે. સુસંસ્કૃત સમાજના ભદ્ર વર્ગના લોકો પોતાની લાગણીઓ પર કદીક વ્યંગથી તો કદીક વિષાદથી પ્રેરાઈને પ્રયોગો કરતા રહે છે. આ વિષાદ તે અકાળે આવેલી નિર્ભ્રાન્તિનો વિષાદ છે. આમ છતાં એમાં કશું સનસનાટીભર્યું કે ડહોળાયેલું રહેતું નથી. એની નવલકથામાં મુખ્ય કાર્ય તો નેપથ્યમાં જ બનતું હોય છે અથવા ભૂતકાળમાં બની ચૂક્યું હોય છે. શૃંગારના પ્રસંગો એમાં ટાળવામાં આવ્યા હોય છે.

એકબીજાના પ્રત્યેની પાત્રોની આસક્તિ ઝાઝી પ્રકટપણે બતાવવામાં આવતી નથી. પાત્રો અમુક વિશિષ્ટ સ્થળપ્રત્યે ખાસ આસક્તિ રાખતાં હોય છે. સ્થળ વિશેની આવી આસક્તિપૂર્ણ અભિજ્ઞતા અને એનો મર્મ ફરીફરી પામવાની ઝંખના એમાં છે. આમ છતાં એની નવલકથા પ્રાદેશિક નવલકથા બની રહેતી નથી.

આપણે શા માટે કોઈ લેખકની ડાયરી વાંચીએ છીએ? એનાં પુસ્તકો પર એથી પ્રકાશ પડે એટલા માટે? ઘણીવાર એવો કશો પ્રકાશ પડતો નથી. કદાચ એમાં હૃદયની વાત સંસ્કાર્યા-મઠાર્યા વગરની કહેવાઈ હોય છે તે જાણવા ડાયરી વાંચવામાં આવતી હોય એ એનું કારણ હોય. ડાયરીમાં આપણે લેખકને પ્રથમ પુરુષ એકવચનમાં વાત કરતો જોઈએ છીએ. નવલકથામાં એ જે મહોરું પહેરી રાખે છે તે પણ અહીં ઉતારી નાંખે છે. આથી નવલ-

કથામા એના સર્જક જોડે જેટલી આત્મીયતા સાધી શકાય તેથી વિશેષ આત્મીયતા અહી અનુભવી શકાય

પણ આપણને સર્જકના આત્મામા આટલો બધો રસ શા માટે હોય છે? લેખકમા વ્યક્તિ તરીકે આપણને બહુ રસ હોય છે એટલા માટે નહી આજના જમાનામા મનોવિજ્ઞાનના વિકાસને કારણે કોઈના આતરમનની ઊડે ઊડે જઈને ખોજ કરવાનુ આપણને જાણે કે વ્યસન થઈ પડયુ છે આગળના જમાનામા સતો બધા આવરણો ઉતારીને પોતાને પ્રકટ કરતા હવે એ અનાવરણની સાધના સર્જક કરે છે આથી સર્જકની યાતનામા આપણને રસ પડે છે એ વેદનાનુ અતલ પાતાળ એ તાગી લાવે છે અને એને અતિક્રમી જવાનો કસબ પણ એની પાસે હોય છે વ્યક્તિ તરીકે એ દુ ખ સહે છે અને સર્જક તરીકે એ શોકનો શ્લોક બનાવી શકે છે આ રીતે સર્જક વેદનાનો પણ અર્થ શોધી કાઢે છે અને એ રીતે કળાને સમૃદ્ધ કરે છે પાવીસેની ડાયરીની એકતા તે આ દર્દનો, આ વેદનાનો કેવી રીતે સાર્થક વિનિયોગ કરવો, એમાથી શુ નિપજાવવુ એને માટેના પ્રયત્નોમા રહેલી છે સાહિત્ય એ એનો એક ઉપયોગ છે અને એ વેદનાથી નિર્લિપ્તતા કેળવવી એ એનો બીજો ઉપયોગ છે અને આત્મઘાત એ એનો ત્રીજો ઉપયોગ છે પણ આત્મઘાતનો હેતુ વેદનાનો અત નથી, વેદનાનો વિનિયોગ કરી છૂટવાનો એ આખરી માર્ગ છે

૧૯૩૮ મા પાવીસેએ લખ્યુ છે "જીવનના પ્રહારો સામે સાહિત્ય રક્ષણ આપે છે એ જીવનને કહે છે તુ મને છેતરી શકે નહી મને તારા ટેવોની ખબર છે તારી પ્રતિક્રિયાઓની પહેનેથી આગાહી કરોને એને જોઈ રહેવાનો આનન્દ આવે છે અને તારા સાધારણ રીતે વહી જતા પ્રવાહ આડે અન્તરાય ઊભો કરીને તને યથાવી દઈ તારા રહસ્યો ચોરી લેવાનો આનન્દ આવ છે આ પ્રહારો સામેનો રક્ષણ મેળવવ નો બીજો માર્ગ તે મૌનનો છે જો મોગી ફળ ભરવી હોય તો નિ શબ્દ થઈ જવુ પડે આ મૌન આપણે જાતે જ આપણા પર લાદવાનુ હોય છે કોઈ બીજુ અથવા મરણ પણ આપણા પર એ લાદી શકે નહી ' કઠિનતાની સામે કઠિનતાને જ પસદ કરવી એ જ બચવાનો ઉપાય છે જે લોકો સ પૂર્ણપણે સહન કરી જાણે છે તેમને એક લાભ છે એ રીતે જ યાતનાને આપણે નિ શસ્ત્ર કરી શકીએ છીએ આત્મઘાતને આ રીતે જ વાજબી ઠરાવી શકાય

નોધપોથીમા અ હકારનુ અબાધિત પણે પ્રદર્શન કરવાની જે વૃત્તિ હતી તેને સ્થાને હવે એનો ક્ષમતાપૂર્વક છેદ ઉરાડી દેવાનુ વલણ દેખાય છે પાવીસેમા ઝીદની જેમ જિ દગીને કળાકૃતિરૂપે જોવાની કે પોતાની મહત્ત્વાકાક્ષા માટે માન ધરાવવાની કે આત્મરતિની વૃત્તિ

નથી. એનામાં પોતાની યાતનાની ઠેકડી ઉરાડ્યા વિના એ યાતના પ્રત્યેની ઊંડી આત્મીયતા કાફ્કામાં હોય છે એવી નથી. નવલકથામાં પ્રથમ પુરુષ એકવચન બહુ છૂટથી વાપરનાર પાવીસે નોંધપોથીમાં પોતાની જોડે તું કહીને વાત કરતો હોય છે. એ પોતાનું વર્ણન કરતો નથી, પોતાને સંબોધે છે. એ પોતાને જ વ્યંગથી ઉપાલમ્ભ આપીને, ઉશ્કેરીને જોનારો દ્રષ્ટા છે. પોતાના આત્માને જ આમ કૌંસમાં મૂકીને જોવાનું પરિણામ અનિવાર્યતયા આત્મઘાતમાં જ આવે.

આ નોંધપોથીમાં ખરું જોતાં તો પોતાની જાતનું માપ કાઢવાનો અને પોતાને પ્રશ્નો પૂછીને તાગ કાઢવાનો પ્રયત્ન છે. એમાં રોજબરોજની ઘટનાઓનો હવાલો નથી કે નિરીક્ષણ કરીને નોંધી લીધેલા પ્રસંગો નથી. કુટુમ્બીજનો મિત્રો, પ્રેમીઓ કે સાથીઓનાં વર્ણનો એમાં નથી. ઝીદની નોંધપોથીમાં હોય છે તેવા જાહેર બનાવો પરત્વેનાં અંગત પ્રત્યાઘાતો એમાં નોંધાયેલા નથી. લેખકની નોંધપોથી પાસેથી સામાન્ય રીતે જે અપેક્ષા રાખવામાં આવે તે પૈકી એમાં શૈલી કે સાહિત્યિક રચનાની સમસ્યા વિશે કરેલી વિચારણા તથા અમેરિકી સાહિત્ય (જેમાં એને ખાસ રસ હતો) એણે આત્મસાત્ કરી લીધાં હોય એવું લાગે છે. એ માત્ર નવલકથાકાર નહોતો, કવિ હતો, વાર્તાલેખક હતો, વિવેચક હતો, અનુવાદક હતો અને ઇટાલીના પ્રખ્યાત પ્રકાશકને મદદ કરનાર સંપાદક પણ હતો. એના આ વ્યક્તિત્વની ઝાંખી નોંધપોથીમાં સવિશેષ થાય છે. ઋગ્વેદથી માંડીને તે યુરિપિડિસ, ડેફોરોનેલ, વિકો, કિર્કેગાર્ડ અને હેમિંગ્વે સુધીનું એણે જિન્દગીભર કરેલું વાચન અને એને વિશેની એની સૂક્ષ્મ સૂઝ અને સંવેદનશીલતાભરી ટીકાટિપ્પણીઓ એમાં છે. પણ નોંધપોથીનો આ અંશ અહીં મહત્ત્વનો ગણવાનો નથી. આજના વાચકો લેખકની નોંધપોથીની આવી વીગતોને મહત્ત્વ આપતા નથી. છતાં એટલું નોંધવું જોઈએ કે પાવીસે જ્યારે પોતાની કૃતિઓ વિશે વાત કરે છે ત્યારે એના લેખક તરીકે નહીં પણ એના વાચક અને વિવેચક તરીકે કરે છે. આરંભેલી કૃતિ, એને અંગેની યોજનાઓ કે રૂપરેખાઓની એમાં વાત આવતી નથી. લખાઈ ચૂકેલી કૃતિઓની જ એમાં ચર્ચા છે. એ જ રીતે એને રાજકારણમાં સંડોવતા પ્રસંગોની વાતનો ઉલ્લેખ એણે ટાળ્યો છે. ફાસીવાદની વિરુદ્ધની પ્રવૃત્તિઓ કે એ અંગે એણે વેઠેલા દસ મહિનાના કારાવાસની કે કોમ્યુનિસ્ટ પક્ષ જોડેના એના કંઈક સંદિગ્ધ સ્વરૂપના અને પાછળથી નિર્ભ્રાન્ત થઈ જતા પૂરા થઈ ગયેલા સંબંધ વિશેની પણ એમાં વાત નથી.

આ નોંધપોથીમાં જુદીજુદી બે વ્યક્તિઓની વાત છે એમ કહી શકાય: પાવીસે માનવી લેખે અને પાવીસે વાચક તથા વિવેચક લેખે અથવા તો ભવિષ્ય વિશે વિચાર કરનાર પાવીસે અને

ભૂતકાળના સંસ્મરણો આલેખનાર પાવસે. એમા એની લાગણીઓ અને એની યોજનાઓનું પોતા પ્રત્યેના ઉપાલભભર્યું પૃથક્કરણ છે લેખક, નારીઓને ચાહનાર પ્રેમી અને ભવિષ્યમા આપઘાત કરવાની ઇચ્છા રાખનાર લેખે એ પોતાની શક્તિઓ વિશે ફરીફરી વિચારે છે. પોતાની પૂરી થયેલી કૃતિઓ પૈકીની કેટલીકનું એમા વિશ્લેષણ છે અને પોતે જે વાચ્યુ છે તેને વિશેની નોંધો છે વર્તમાનની વાત તો એણે પોતાની શક્તિઓનો કયાસ કાઢવા પૂરતી જ કરી છે

લેખન ઉપરાત પાવીસેની નોધપોથીમા ભવિષ્યની બે યોજનાઓના ઉલ્લેખ આવે છે એક તો આપઘાતની યોજના એના વિદ્યાપીઠના ગાળાથી એના નિકટના બે મિત્રોએ આપઘાત કર્યો ત્યારથી એના મનમા ઘોળાયા કરે છે અને એની નોધપોથીના દરેક પાને એ દેખાય છે એવી બીજી વાત તે રોમેન્ટિક પ્રેમની અને પ્રેમસમ્બન્ધમા મળતી નિષ્ફળતાની જાતીય સમ્બન્ધ પરત્વે પોતાનામા કશીક ઊણપ રહેલી છે એનું ઉગ્ર ભાન એને સદા સતાવ્યા કરે છે અને એ હકીકતને જાતીય સમ્બન્ધ માણવાની અનેક રીતિઓની ચર્ચાની આડે એ ઢાકે છે. પ્રેમ નિષ્ફળ જવાને જ નિર્માયો હોય છે અને સ્ત્રીપુરુષ વચ્ચે ઉગ્ર સઘર્ષ ચાલ્યા જ કરતો હોય છે એની બધી વાતો એ કરે છે શરીર સમ્બન્ધમા સતોષ આપવાની પોતાની અશક્તિ અને ચાહવાની અશક્તિના એકરારની સાથે સાથે સ્ત્રીઓની શોષક વૃત્તિ તથા અવળચંડાઈ વિશે પણ એ ફરિયાદ કરે છે એ પરણ્યો નહોતો છતા એની નોધપોથીમા કેટલાયે લાબા ચાલેલા પ્રણય સમ્બન્ધો અને આકસ્મિક જાતીય અનુભવોનો ઉલ્લેખ એ કરતો રહે છે. ખાસ કરીને એવા કોઈ પ્રસગે નિષ્ફળતા મળ્યા પછી સમ્બન્ધમા આવેલી સ્ત્રીઓનુ વર્ણન એ કદી કરતો નથી. સમ્બન્ધના પ્રસંગોની વીગતો એ ટાળે છે.

આ બન્ને વિષયો એક બીજા જોડે સંકળાયેલા છે પાવીસેને એનો અનુભવ પણ એ જ રીતે થયો છે. જિન્દગીના છેલ્લા મહિનાઓમા એક અમેરિકી અભિનેત્રી સાથેના આવા જ દુઃખજનક સમ્બન્ધમા એ હતો ત્યારે એ નોધે છે: "કોઈ સ્ત્રીના પ્રેમને ખાતર કોઈ આપઘાત કરતુ નથી પણ પ્રેમ—ગમે તે પ્રકારનો પ્રેમ આપણને આપણી નગ્નતા, દુઃખ, શૂન્યતાસહિત ઉઘાડા પાડે છે આ પ્રેમપ્રસંગ મારી આગળથી પસાર થયો ત્યારે હું તેને ઊડે ઊડેથી ગ્રહી શક્યો નહી. મને જાણે મારા બે પ્રિય વિષય પ્રેમ અને મૃત્યુ વિશે ફરીથી વિચારે ચઢવાનુ પ્રલોભન મળ્યું." તો વળી કયાક એ કઈક વ્યગપૂર્વક કહે છે: "જેમ મૃત્યુ વિશે વિચાર કર્યા વિના રહેવાતું નથી તેમ સ્ત્રીઓ વિશે પણ વિચાર કર્યા વિના રહેવાતું નથી." સ્ત્રી અને મૃત્યુ વિશેનું એને સદા આકર્ષણ રહ્યું, સાથે સાથે ચિંતા, મનોગ્રસ્તતા

પણ સંકળાયેલા રહ્યાં. મરણ કે પ્રેમ આવી ચઢે ત્યારે એ ઓછો તો નહીં ઊતરે ને એવા ચિંતા હમેશાં એને સતાવ્યા કરતી.

પ્રેમ એ તત્ત્વતઃ ઉપજાવી કાઢેલી વસ્તુ હોય છે એમ એ માને છે. પ્રેમ કદિક ભૂલ કરી બેસે છે એમ નહીં પણ એ પોતે જ તત્ત્વતઃ એક ભૂલમાત્ર છે. બીજાને માટેનો જે પ્રેમ તે ઘણુંખરું તો આપણા અહમ્‌નો પોતાને રીઝવવાને માટેનો નખરો જ હોય છે. આજે લેખકના વ્યવસાયને જે રીતે જોવામાં આવે છે તેની સાથે આવું દૃષ્ટિબિન્દુ કેટલું સુસંગત છે તે સહેલાઈથી દેખાઈ આવશે. એરિસ્ટોટલની પ્રણાલી મુજબ કળા અનુકરણ છે અને લેખક પોતાની બહાર રહેલા કશાકના સત્યને વર્ણવવાના માધ્યમરૂપ છે. અર્વાચીન પ્રણાલી પ્રમાણે કળા એટલે અભિવ્યક્તિ. કળાકાર પોતાને વિશેનું સત્ય અભિવ્યકત કરતો હોય છે. આથી પોતાને જ પોતાની આગળ પ્રગટ કરવાના સાધનરૂપે પ્રેમને જોવા સાથે જ આપણે જેને ચાહીએ તેને પણ એ આપણી આગળ પ્રકટ કરે એવું માનવાની પ્રવંચના એની સાથે આપોઆપ ચાલી આવે છે. પ્રેમ કળાની જેમ આત્માભિવ્યક્તિનું સાધન બની રહે છે. પણ સ્ત્રીનું નિર્માણ કરવું તે નવલકથા કે કાવ્યના નિર્માણ જેવી ઉપલા એકાન્તમાં કરવાની પ્રવૃત્તિ નથી અને એટલા જ માટે એ નિષ્ફળ જવાને માટે નિર્માયલી છે. આજકાલના ગમ્ભીર પ્રકારના સાહિત્ય અને સિનેમાનો મુખ્ય વિષય પ્રેમની નિષ્ફળતા છે. પ્રેમ મરી જાય છે કારણ કે એનો જન્મ એ જ ભૂલ હતી. આમ છતાં જ્યાં સુધી આ દુનિયા પાવીસે જેને સ્વાર્થ અને જટાજાળ કહે છે તેવી લાગે છે ત્યાં સુધી આ ભૂલ પણ આવશ્યક બની રહે છે. એકલો પડી ગયેલો જીવ યાતનામાંથી મુકત થતો નથી: "જિન્દગી એક દર્દ છે અને પ્રેમનો અનુભવ તે આપણા સાનતંતુઓને જૂઠા પાડનારી દવા છે."

જે પ્રેમમાં સામેથી પ્રતિભાવ મળતો નથી એને માટેનું સભાનપણે કેળવેલું અનિવાર્ય આકર્ષણ એ પણ પ્રેમ-સમ્બન્ધની આસકિતને કપોલકલ્પિત ગણી લેવાના આધુનિક વલણનું જ પરિણામ છે. પ્રેમ એ એકલવાયા જીવને થતી લાગણી છે અને ભ્રાન્તિવશ થઈને એનો બહાર પ્રક્ષેપ કરવામાં આવે છે. આથી પ્રિયતમાના હૃદયની અભેદ્યતા રોમન્ટિક કલ્પના ધરાવનારાને માટે ભારે સંમોહક વસ્તુ બની રહે છે. જેઓ શક્તિશાળી છે, બિલકુલ નિર્લિપ્ત છે, ઉદાસીન છે તેઓનો વ્યવહાર જ આદર્શ વ્યવહાર ગણાય છે, અને એ જ કારણે નિષ્ફળ જવા નિર્માયેલા પ્રેમનું અદમ્ય આકર્ષણ રહેતું હોય છે. પાવીસે ૧૯૪૦માં એની નોંધપોથીમાં લખે છે: "કદાચ તેથી જ જે નારી આપણી નરી ઉપેક્ષા કરે છે તેને આપણે ઉન્મત્ત બનીને ચાહીએ છીએ.

તે આપણે મન ઊંચા વર્ગની અમુક શૈલીની પ્રતિનિધિ અને સર્વથા કામ્ય બની રહે છે "

પ્રેમમા જ પોતાનુ મરણ ઝખવાની વૃત્તિ સકળાઈને રહેલી છે પાવીસેની નોંધપોથીમા 'લેખન' 'જાતીય સમ્બન્ધ' અને 'આપઘાત', આ શબ્દો એકબીજા સાથે સકળાઈને ફરીફરી આવ્યા કરે છે, અને એથી એ વિશેની સવેદનાનુ અર્વાચીન સ્વરૂપ કઈક વધુ સકુલ બન્યુ છે એવુ લાગે છે પ્રેમ અને એની ઇન્દ્રિયજન્ય તૃપ્તિ એ નિરાશામા જ પરિણમવાને જાણે નિર્માયા છે પાવીસેએ કહ્યુ છે "પ્રેમ એ સહુથા સસ્તો ધર્મ છે "

આજનુ પ્રેમ વિશેનુ વલણ તે માણસ ધીમેધીમે લાગણી ખોતો જાય છે તેને વિશેની ચિતાનુ છે "આપણે આપણને પોતાને આપણી જ નવલ કથાના પાત્રને જોતા હોઈએ એ રીતે જોવાની કળા શીખવી જોઈએ " પોતાની જાતને પોતાનાથી પણ અળગી પાડીને જોવાની એને આશા હતી તે આ નોંધ પરથી દેખાઈ આવે છે અન્યત્ર આવુ નથી બની શકતુ તે માટે એણે ફરી ફરી ખેદ પ્રકટ કર્યો છે એક સ્થળે એ નોંધે છે "જીવનની શરૂઆત શરીરમા થાય છે" અને એ હમેશા શરીરની મન વિરુદ્ધની ફરિયાદને વાચા આપે છે આપણું શરીર આપણે માટે આપણાથી નિરપેક્ષપણે સમસ્યારૂપ બની રહે એને જ જો આપણી સસ્કારિતાની કક્ષાનુ નિર્ણાયક તત્ત્વ ગણીએ તો આ તબક્કે આપણે અગત રીતે આ સમસ્યામા સડોવાઈ ગયા હોઈએ એવુ લાગે છે હવે આપણે શરીરનું આગવુ જીવન જીવવા ઇચ્છીએ છીએ પાવીસે ફરી ફરી નર્યા એકાતનુ જીવન જીવવાની શક્તિ પામવા માટેની પ્રાર્થના કરે છે ઘણીવાર એ પોતાની લાગણીશૂન્યતાની ફરિયાદ કરે છે

પશ્ચિમમા પ્રેમ સાથે યાતના સકળાયલી જ છે હિન્દુઓ, ચીનવાસીઓ અને પૂર્વના દેશવાસીઓ યાતનાને સનિષ્ઠાના લક્ષણરૂપે જોતા નથી સ્વસ્થતા કે શાતિ પામવાની ક્ષમતા હોય તો જ યાતનાની શિક્ષામાથી ઉગરી જવાય એવી એમની દષ્ટિ છે આથી ઊલટુ પશ્ચિમમા આધ્યાત્મિકતાની સાથે વિક્ષોભ, યાતના અને ઉત્કટ ઊર્મિઓ સકળાયલી છે છેલ્લા બે હજાર વર્ષથી ખ્રિસ્તીઓ અને યહૂદીઓમા દુખી થવાની ફેશન થઈ પડી છે આથી પ્રેમનુ નહી પણ યાતનાનુ અતિ ઘણુ મૂલ્ય આકવામા આવે છે આ યાતનામાથી કળાકૃતિઓનુ નિર્માણ કરવુ એ આ દષ્ટિબિન્દુનો મોટો ફાળો છે લેખકની નોંધપોથીમા આપણે કળાકાર અને પ્રેમીની યાતનાનુ આ રૂપ જોવા ઇચ્છીએ છીએ અને તે પાવીસે આપણને ખૂબ વિક્ષુબ્ધ કરી નાખે એવી પ્રચુરતાથી આપે છે

[સુઝન સોન્ટેગના લેખને આધારે]

કૃતક વિવેચના

કોઈ પણ વિવેચક જ્યારે પોતાનો લેખસંગ્રહ પ્રકાશિત કરે ત્યારે તેની પાસે અપેક્ષા રાખવામાં આવતી હોય છે કે એ સંગ્રહ દ્વારા તે પોતાની મૌલિક વિચારસરણી દ્વારા સાહિત્યક્ષેત્રે કંઈક સંગીન અર્પણ કરે. આવા સંગીન અર્પણ સિવાયના ગ્રંથનું કોઈ મૂલ્ય નથી. જે કંઈ લેખ લખાયા હોય તે બધાને સંગ્રહ રૂપે બહાર પાડવાનું વલણ આપણે ત્યાં પ્રમુખ વિવેચકમાં સુધ્ધાં જોવા મળે છે. વિવિધ લેખોમાં ભલે સળંગસૂત્રતા ન હોય છતાં તેમાં સાહિત્યની સૂઝ એકસરખી રીતે પ્રકટ થવી જોઈએ, વિવિધ લેખ પાછળ વિવિધ પ્રયોજન હોઈ શકે પણ દૃષ્ટિની ભિન્ન ભિન્ન કોટિ તો હોવી ન ઘટે. છતાં 'અપેક્ષા'*ના લેખક પ્રસ્તાવનામાં નોંધે છે: 'વિવિધ પ્રયોજનથી લખાયલા આ લેખોમાં દૃષ્ટિ, નિરૂપણ ને વિસ્તારની ભિન્ન ભિન્ન કોટિઓ હોવી સ્વાભાવિક છે.' થોડું આગળ ચાલીને વળી નોંધે છે: તેની (લેખસંગ્રહની) પાછળ લેખકની નિશ્ચિત દૃષ્ટિ, અમુક અભિગમ વગેરે વ્યાપકપણે કામ કરતાં જ હોય છે.' એક બાજુ દૃષ્ટિની ભિન્ન ભિન્ન કોટિ અને બીજી બાજુ દૃષ્ટિની નિશ્ચિતતા બેમાંથી લેખકને શું અભિપ્રેત છે તે કળવું મુશ્કેલ છે.

આપણી વચ્ચે 'અધકચરા વાચકોનો જમેલો' બહુ મોટો છે, આવા વાચકોની રુચિ વિવેચકે સંસ્કારવી જોઈએ. પણ એ માટે તેની સાહિત્યિક સૂઝ અત્યન્ત સ્પષ્ટ હોવી જોઈએ. આ વિવેચકે રિલ્કે, વાલેરી, એલિયટ, સ્પેન્ડર, ફ્લોબેર, ઓ'કોનર જેવાનાં વિધાનો છૂટે હાથે વેર્યાં છે પણ એથી એમ માની લેવાની જરૂર નથી કે આ બધા સારસ્વતોની વિચારસરણી અહીં આત્મસાત્ થયેલી છે. આ વિવેચકની સાહિત્યિક સૂઝ બદલ માન ઉપજતું નથી. કાવ્યની વ્યાખ્યા આપવાનો આપણા વિવેચકોને પુષ્કળ શોખ છે. એટલા જ માટે 'ઊર્મિની કોઈ એક અવસ્થાનું લયાત્મક ચિત્ર તે ઊર્મિ-કાવ્ય!' (પૃ. ૧) વ્યાખ્યા આપી દઈને 'સંવેદનની મુદ્રાથી અંકિત થયેલું અનવદ્ય ઊર્મિકાવ્ય, એ કદાચ, ખુદ કવિતાની પણ પરાકાષ્ઠા છે!' ત્યાં

* અપેક્ષા-વિવેચનસંગ્રહ, લે. સુરેશ દલાલ
પ્રકાશક: સ્વાતિ પ્રકાશન. મૂલ્ય : રૂ. ૭, પૃષ્ઠસંખ્યા ૨૬૬.

સુધી આ વિવેચક અત્યન્ત સરળતાથી પહોંચી જાય છે. ખરેખર તો જ્યારે આપણે 'ઊર્મિકાવ્ય' જેવી સંજ્ઞા પ્રયોજીએ ત્યારે એ દ્વારા આપણને શું અભિપ્રેત છે તે સ્પષ્ટ થવું જોઈએ સામ્પ્રત સાહિત્યિક સન્દર્ભમાં એવી સંજ્ઞાનું મૂલ્ય કેટલું ? વળી ઊર્મિકાવ્ય સંવેદનની મુદ્રાથી અંકિત થયેલું હોય છે તો શું કાવ્યના બીજા પ્રકારોમાં સંવેદનની મુદ્રા જોવા નથી મળતી ? કવિતાની એવી પરાકાષ્ઠાઓ હોઈ શકે ખરી ? વળી જ્યારે કોઈ પણ સાહિત્ય સ્વરૂપની ચર્ચા કરીએ તે વખતે 'ગીત, સુગંધ જેવું સૂક્ષ્મ, નિર્બંધ અને નિરાકાર, વાયુ જેવું વ્યાપક અને પતંગિયા જેવું રંગીન અને ચંચલ છે.' એમ કહેવાથી તે સ્વરૂપ વિશે આપણે તો કશું પામી શક્તા જ નથી.

આપણું વિવેચન વારંવાર communication પર ભાર મૂકે છે. 'કવિતાનો હેતુ ભાવસંક્રાન્તિ કરવાનો હોય છે, પણ ગીતમાં અન્ય પ્રકારના મુકાબલે quick communication થતું હોય છે.' (પૃ. ૧૫) આ ભાવસંક્રાન્તિ એટલે શું ? કાવ્યેતર ક્ષેત્રમાં પણ ભાવ સંક્રાન્તિ દૃષ્ટિગોચર થાય છે. તો પછી કાવ્ય રચવાનો બીજો કોઈ હેતુ ખરો ? લેખકને અભિપ્રેત ભાવસંક્રાન્તિ ક્યાં સુધી પહોંચવી જોઈએ એનો પણ હાસ્યાસ્પદ ઉત્તર આપણને નવલકથા વિશેની ચર્ચામાં પ્રાપ્ત થાય છે :

"(નવલકથા વાચતા વાચતા) દરિયાની ખારી હવા આપણને પણ વીંટળાઈ વળતી હોય છે, અને કિનારે બેસીને ઊડતા પાત્રો રેતીને ખંખેરતા હોય છે ત્યારે એ ખરતી રેતીની સાથે આપણા હાથથી પણ શું રેતી ખરતી નથી હોતી ? નવલકથાનો આસ્વાદ લેવા માટે આવા ઉષ્માભર્યા ઉમળકાની જરૂર છે" (પૃ ૮૫) કવિતાના હેતુથી માંડીને શરૂ કરીએ એટલે આપણે કાવ્યની અસર સુધી પહોંચી જઈએ છીએ 'એ ગીતે (મંગળ મંદિર ખોલો) તો વિદ્વાનો સુધી અને જેમને કવિતા સાથે સ્નાનસૂતકનો સંબંધ નહીં એવી વ્યક્તિઓ સુધી પણ પહોંચી જઈને ધારી અસર ઉપજાવી છે.' (પૃ ૧૨૪) આખરે તો વાચકો પર કવિતાની શી અસર થાય છે એ જ આપણા વિવેચનને મહત્ત્વનું લાગે છે વળી એટલા જ માટે 'શુદ્ધ સહજ અને આયાસમુક્ત હૃદયમાંથી સીધી જ ચાલી આવેલી અને સદાય યાદ રહી જાય એવી ચોટદાર ઊર્મિના ઉદ્ગાર સમી કાવ્ય પંક્તિઓ તો કલાપી જ આપી શકે.' (પૃ. ૧૩૩), એમ કહેવું પડે છે.

ઘણી વખત તો આ વિવેચકની સાહિત્યની વિભાવના ધરમૂળથી જ અવળી ભૂમિકા પર રચાઈ છે એમ લાગ્યા વિના રહેતું નથી. સર્જનની વિપુલતાથી આપણે આકર્ષાયા વિના રહેતા નથી. નરસિંહની કવિતામાં સર્વ પ્રથમ આકર્ષનારું તત્ત્વ તેમને મન

વિપુલતા છે. દલપતરામના વિપુલ સર્જનની પણ તેમણે નોંધ લીધી છે, ઉશનસ્‌ની કવિતા માટે એટલે સુધી તેઓ કહે છે: 'લગભગ દસેક વર્ષના ગાળામાં તમારા નામે પાંચ કાવ્યસંગ્રહો થઈ જાય એ કોઈનું પણ ધ્યાન ખેંચે એવી ઘટના છે. આટલું બધું વૈપુલ્ય એ તમારી કવિતાપ્રવૃત્તિના સાતત્યને જ આભારી છે.' (પૃ. ૧૮૮) વિપુલતાને 'Relative term' તરીકે ઓળખાવવા છતાં આ વિવેચક માને છે કે મુખ્ય કવિ પાસે વૈપુલ્ય હોવું જોઈએ એટલા જ માટે 'કાન્ત' આ વિવેચકને મતે 'મુખ્ય કવિ'ને બદલે 'મહત્ત્વના કવિ' તરીકે સ્થાન પામે છે. અને છતાં તેઓ 'કાન્ત' માટે કહે છે: 'કવિતા અને કવિતાની પરાકાષ્ઠા શું છે એનો આ કલાકાર કવિને પૂરતો ખ્યાલ હતો. જો એનો ખ્યાલ માત્ર પણ ન હોત તો એમણે થોકબંધ કાવ્યો લખ્યાં હોત અને એક માત્ર 'પૂર્વાલાપ' જ ન આપ્યો હોત. (પૃ. ૫૬). આ રીતે વિવેચકની કઈ વાત સ્વીકારવી એ પણ આપણે સ્પષ્ટતાથી પામી શકતા નથી. છતાં તેમને ઊંડે ઊંડે તો વિપુલતા, વિષયવૈવિધ્ય જ આકર્ષે છે. વળી પ્રેરણાને પણ હજુ આપણે એટલા જ અભિનિવેશપૂર્વક વળગી રહ્યા છીએ. સુન્દરમ્‌નાં ગીતો આ વિવેચકને 'લખાયાંની' નહીં પણ 'લખાઈ ગયાંની' પ્રતીતિ કરાવી આપે છે. ઊર્મિની સચ્ચાઈનો રણકો સાંભળવાનું કે જીવનદર્શનની ઝલક જોવાનું આપણે જરાય ચૂકતા નથી. કવિનો કંઠ શ્રદ્ધાભરપૂર છે એની પણ નોંધ લઈએ છીએ. કવિને કાવ્યરચના કે કોઈ કાવ્યપ્રકાર સહજ લાગવો જોઈએ નહીં. સર્જનની હથોટી બેસી જાય એ ખરેખર તો સર્જકનાં વળતાં પાણી સૂચવનારી ઘટના ગણાય. પણ ઉશનસ્‌ને સૉનેટ કાવ્યપ્રકાર સહજ થઈ ગયો છે તેને ઊલટભેર અહીં વધાવવામાં આવેલ છે.

પોતાને અભિમત ચોકઠામાં કોઈની કવિતા ન બેસે માટે તે કવિતા તરફ તિરસ્કારથી જોવાનું અનુદાર વલણ તો કોઈ વિવેચકમાં હોવું ન ઘટે. નવીન કવિતા અત્યારે ઘણા બધા કવિ, વિવેચકોના હાથે તિરસ્કૃત થયેલી છે. અત્યાર સુધી આપણે ત્યાં શુદ્ધ કવિતાનો આગ્રહ રખાયો ન હતો. નવીન કવિતાના પુરસ્કર્તાઓ પ્રચારક, સુધારકની જવાબદારીમાંથી અળગા હઠી ગયા (આ વાત વાત તો આ વિવેચક પાછા સ્વીકારે છે, પૃ. ૬૭).

ઊર્મિની અભિવ્યક્તિને બદલે ઊર્મિનું રૂપ, વિશેષણો દ્વારા પ્રકટતી અમૂર્તતાને બદલે ઇન્દ્રિયસંતર્પક મૂર્તતા ઉપજાવવાનું કાર્ય આ નવા કવિઓએ સ્વીકારી લીધું. એમની આ પ્રવૃત્તિને તટસ્થ બનીને મૂલવવાને બદલે આ વિવેચક એમને આ રીતે સત્કારે છે: "...નવીનતા માટે અત્યાગ્રહથી ઝૂઝતી અને ઝઝૂમતી શેખ અને સુરેશ જોષીના જૂથની કવિતા, આ સર્વથી આજની કવિતાનું વ્યક્તિત્વ

ઘડાતું જાય છે." (પૃ. ૬૬) અને "આધુનિકવેડાનો જેમને નાદ લાગ્યો છે અને જેઓ ધુમ્મસિયા વાતાવરણમાં જ વસ્તુમાં મારવાને ટેવાયેલા છે એવા કોઈને સંભવ છે કે કદાચ, આટલાં સુંદર, સ્વચ્છ ચિત્રો ન પણ ગમે." (પૃ. ૧૬૫) આજનો કવિ ફરી સૃષ્ટિની આદિમતા તરફ વળ્યો છે, એ આદિમતા ધુમ્મસ, ઘાસ વડે પ્રકટી શકે છે. એમાં આધુનિકવેડા જેવો કોઈ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થતો નથી. શેખ અને સુરેશભાઈની કવિતા નવીનતાને બદલે સાહિત્યિકતા માટે, ઇન્દ્રિયગોચરતાના નવા રૂપ માટે તથા અત્યાર સુધી કવિઓ દ્વારા ઉપેક્ષિત ભાષા અને માનવચેતનાના જુદા જુદા સ્તર પ્રકટાવવા ઝઝૂમે છે. રિલ્કે, લોર્કા, એલિયટ જેવાની કૃતિઓ વાચ્યા પછી પણ કવિતાની સૂઝ ન વિકસે તો એ કૃતિઓ આત્મસાત્ થઈ નથી એમ જ માનવું જોઈએ.

નવલકથાના સાહિત્યસ્વરૂપની ચર્ચા મૌલિક સ્તર પર થઈ શકી નથી. નવલકથાકારે ક્રાંતિકારક કે સુધારક બનવાને બદલે કીમિયાગર થવું જોઈએ (પૃ ૭૭). દર્શન કલાકૃતિમાંથી આપમેળે પ્રકટવું જોઈએ (પૃ. ૮૧). પાત્રાલેખન તટસ્થતાપૂર્વક થવું જોઈએ. વગેરે વિધાનો આત્મસાત્ કર્યા વિનાનાં છે. નવલકથા વિશેની તેમની વિભાવનામાં તેઓ જેને કલાકૃતિઓ તરીકે સ્વીકારે છે તે ગુજરાતી નવલકથાઓ બંધબેસતી નથી. એક બાજુ નવલકથાની વિભાવના શુદ્ધ રીતે માંડવી અને બીજી બાજુએ દર્શક, ગોવર્ધનરામ, મુનશી, રમણલાલની નવલકથાઓને સાહિત્યિક સ્તરની ગણવી—આ બે ભૂમિકાઓ જ પરસ્પર વિરોધાભાસી છે. એક બાજુએ ફ્લોબેરનું પ્રખ્યાત વિધાન "An artist must be in his own work, like God in creation, invisible and all-powerful; he should be everywhere felt but nowhere seen." આ વિવેચક ટાંકીને તેઓ કહે છે: ફ્લોબેરના આદર્શ અને આલેખને વશ થવા જેવું છે અને બીજી બાજુએ પરિક્રમાને મૂલવતાં તેઓ કહે છે: "આ સંગ્રહની સૌથી પહેલી વિલક્ષણતા એ છે કે એમાં કવિનો પોતાનો અવાજ આપણને સતત સંભળાય છે અને આ હકીકત કોઈ પણ વાચકને સંતોષ આપે એવી છે." (પૃ. ૧૮૪). એટલે ઓ'કોનર, ફ્લોબેર, રાફેલ, લ્યુબોક વગેરેનાં અવતરણો માત્ર વિદ્વત્તાનો આડમ્બર સૂચવે છે. પશ્ચિમની આ વિભાવનાની સાથે સાથે થોડીક નવલકથાઓ વાચી હોત તો કદાચ એમ કહેવાનો વારો ન આવત કે 'પ્રત્યેક યુગને એના રમણલાલ વિના ચાલ્યું નથી...જો કે રમણલાલ થવું યે સહેલું નથી.' (પૃ. ૯૫).

કોઈ એક ગાળાના સાહિત્ય સ્વરૂપની ચર્ચા કરવાનું આ વિવેચકને ખાસ ફાવ્યું હોય એમ લાગતું નથી. 'દોઢ

દાયકાની નવલકથા ' વિશે વાત કરવા જઈએ ત્યારે આ ગાળાની નવલકથા આપણા સાહિત્યમાં કયા પ્રકારની સમસ્યાઓ ઊભી કરે છે, એટલું જ નહીં પણ નવલકથા વિશેની સમસ્યાઓ ઉકેલવામાં તેણે કેટલો ભાગ ભજવ્યો, અત્યાર સુધી ઉવેખાયેલાં કાલયોજના, ઇમારત, માનવચેતનાના વિવિધ સ્તર, કથનપદ્ધતિ વ. તેમાં જોવા મળે છે કે નહીં તેની ચર્ચા કરવી જોઈએ. પણ આ વિવેચકે તો આ ગાળાના થોડાક નવલકથાકારોની લાક્ષણિકતાઓની નોંધથી સંતોષ માની લીધો છે. ' સ્વાતંત્ર્ય પછીની કવિતા ' માં પણ લગભગ એમ જ બન્યું છે. શરદબાબુની નવલિકાકલાની ચર્ચા ઉત્સાહભેર અહીં આરંભાઈ પણ ' અભાગીનું સ્વર્ગ ' નામની તેમની વાર્તામાંથી લાંબા અવતરણો આપી દીધાં (નવલકથા વિશે લખતાં જુદી જુદી નવલકથાઓમાંથી પણ અવતરણો ટાંક્યાં છે), એના કરતાં તો તેમની એકાદ વાર્તા લઈને તેનો જ જો રસાસ્વાદ કરાવ્યો હોત તો ? (જો મૂળ વાર્તા આપીને એનો રસાસ્વાદ કરાવવાનું આપણા વિવેચકને સોંપવામાં આવે તો તેને ભારે પડી જાય, કારણ કે પછી અવતરણો ટાંકવાનો કે સાર આપવાનો અવકાશ જ ન રહે.)

' પૂર્વસૂરિઓનો પરિચય ' જેવા લેખમાં કવિઓનો આવો ઊડતો પરિચય કરાવવાને બદલે જો આપણી કાવ્ય-વિભાવના કઈ રીતે વિકસતી આવી તેની ચર્ચા કરી હોત અથવા કોઈ એકાદ કવિની પ્રવૃત્તિનું પુનર્મૂલ્યાંકન કર્યું હોત તો તે વધુ ઉપકારક થઈ પડત. જો કે પુનર્મૂલ્યાંકન પર ભાર મૂકવા છતાં તેઓ પુનર્મૂલ્યાંકન કરી શકતા નથી. કારણ કે તેઓ ગોવર્ધનરામ માટે એમ માને છે : " ગોવર્ધનરામે આત્મા અને શરીરની વાતો વાચાળ રીતે ન કરતાં, કલાકારની રીતે, આત્મા અને દેહની સૃષ્ટિને એક-મેકને પડછે મૂકી માત્ર સર્જકનું સાક્ષીકાર્ય કરી બતાવ્યું. " (પૃ. ૫૭). જે તાટસ્થ્ય અને તાદાત્મ્ય વાર્તાકારમાં હોવું જોઈએ એમ કહેનારા (પૃ. ૧૯૯) આ વિવેચક ગોવર્ધનરામમાં આ કયાથી જોઈ શકયા ? ' કાન્તની કાવ્યસમૃદ્ધિ ' જેવો લેખ માત્ર આ વિવેચકની જ નહીં પણ આપણા વિવેચનની પણ ઘણી બધી લાક્ષણિકતાઓ છતી કરે છે. કોઈ એક વિચારને વહેતો કરી તેમ થી ધીરે ધીરે બીજા વિચારો પ્રકટાવવાને બદલે સ્મૃતિમાં જેમ જેમ વિચારો આડા-અવળા આવતા જાય તેની નોંધ લેવામાં આવી છે.

અવલોકનકારે તો નિર્મમ બનીને કૃતિઓ તપાસવી જોઈએ, છતાં અહીં એ દૃષ્ટિ જોવા મળતી નથી. ' પ્રાચીના ' પછી ' મહાપ્રસ્થાન ' આત્માનુકરણની ભૂમિકા પર આવી ગયું છે કે નહીં, પદ્યનાટકની સમસ્યા ઉમાશંકર કઈ રીતે ઉકેલે છે વ. ની ચર્ચા અહીં ટાળવામાં આવી છે. ઘણી વખત તો ' છંદોલય ' જેવા કાવ્યસંગ્રહના અવલોકનમાં

નિરંજનની કવિતાની સાથે સાથે રિલ્કે, એલિયટની કાવ્યપંક્તિઓ મૂકવામા આવી છે પણ તેના પરથી નિરંજનની 'છંદોલય'ની સૃષ્ટિ વિશે આપણે કશુ ખાસ પામી શકતા નથી. 'પ્રત્યંચા'નું અવલોકન વાચીને તો થયું કે આપણા વિવેચકો અવલોકનને અડકો દડકોની રમત માને છે કે ગમ્ભીર પ્રવૃત્તિ ? '(પ્રત્યંચા) વાચીને કવિતા વાચ્યાનો આનંદ ન થયો' આ વિધાન સામે ફરિયાદ નથી પણ પછી એવો આનંદ શાથી ન થયો તે વિશે એક અક્ષર પણ આ વિવેચક બોલતા નથા.

આ વિવેચકની વિવેચન પદ્ધતિ પણ તપાસવા જેવી છે. 'નવલકથા : સ્વરૂપ, ઘડતર અને વિકાસ' નામના લેખનું શીર્ષક તો એવા આશયથી યોજ્યું છે કે જાણે નવલકથા વિશે ગમ્ભીર સમસ્યાઓની ચર્ચા તેઓ હાથ ધરવા માગે છે પણ દુર્ભાગ્યે લેખના અન્ત સુધીમા તેઓ એક પણ સમસ્યાને તપાસતા નથી. 'નવલકથા' માટે અન્ય ભાષામા વપરાતા શબ્દોની યાદી આપીને નવલકથાનું અનિવાર્ય તત્ત્વ કથા છે, એ મુદ્દા પર આવે છે કથનપદ્ધતિ, વર્ણનાત્મક પદ્ધતિ વિશેની ચર્ચા કરવા તેઓ ઉત્સાહ બતાવતા નથા. કથાનું બીજ કર્યાથી કયાથી મળી શકે તેની શકયતાઓ તેઓ વિચારે છે. 'દરેક કલાકારની સવેદનાની માત્રા' જુદા જુદા પ્રકારની હોય છે' તેટલું કહેવા માટે તેઓ દસ બાર વાકયોનો ઘગરોપ રચે છે. નવલકથારચનાને તેમણે તો તબક્કાવાર વહેચી નાખી. કથાબીજની માવજતના બીજા તબક્કાનો ભક્તિભાવપૂર્વક તેઓ મહિમા ગાય છે, પણ નવલકથાની રચનાપ્રક્રિયા વિશે બોલવાનું ટાળીને પાત્રાલેખન પર જઈ પહોચે છે ફેશનપરસ્તી ખાતર તટસ્થતાની પણ તેઓ વાત કરે છે. પાત્રાલેખનની ચર્ચા ફિસ્સી કરી નાખી છે. 'કલાકાર પાસે આકારની સૂઝ હોવી એ કદાચ સૌથી મોટું વરદાન છે.'—પણ આકાર છે શું, કઈ રીતે કલાકાર આકાર ઘડે છે તે મુદ્દો અણસ્પર્શ્યો રહી જાય છે. નાટક સાથે નવલકથાનો કેટલો સંબંધ તે કયા પ્રકારનો તે કહ્યા વગર બન્ને સાહિત્ય સ્વરૂપમા લોહીની સગાઈ તેઓ જુએ છે. તેમની શૈલીનું લાક્ષણિક દૃષ્ટાન્ત : 'દર્શન એ તો કલાકૃતિનો પ્રાણ છે. બીજાં બધાં તત્ત્વો એ મીંડાં છે તો દર્શન એ તો એકડો છે. આ એકડા વિના બધું જ શૂન્ય છે, પણ એ દર્શન કલાકૃતિમાથી આપમેળે પ્રકટ થવું જોઈએ, લેખકે પરાણે ટોપી બેસાડયું હોય એવું ન લાગવું જોઈએ.'

તેમના સંગ્રહને સમગ્ર રીતે જોતા એમ લાગ્યા વિના રહેતું નથી કે તેઓ કોઈ પણ સમસ્યાને હાથ ધરવા માટે તૈયાર થતા નથી 'સ્વાતંત્ર્યોત્તર કવિતા'ની ચર્ચા કરતી વખતે તેઓ કહે છે : 'છંદની અણઆવડતને ઢાકવા કેટલાક કવિઓ લયમદ્ધ ગદ્યને નામે

prose poems તરફ પણ વળ્યા છે.' જો નવી કવિતા તરફ તિરસ્કારની માત્રા રાખવાને બદલે ગદ્યના લયની અનિવાર્યતા શા માટે નવી કવિતામાં ઉપસ્થિત થઈ તેની શોધ ગંભીરતાથી કરી હોત તો આ પરિણામ ન આવત. આ તિરસ્કારના પરિણામે ઘણી વખત 'પ્રત્યંચા' જેવાના અવલોકનમાં તટસ્થતા ખોઈ બેસે છે. ઘણી વખત એક મુદ્દાને જુદી જુદી રીતે, કહેવતોનો ઉપયોગ કરીને પણ, વાગોળ્યા કરે છે. ઘણી વખત પોતાના મતના સમર્થન માટે પાશ્ચાત્ય વિવેચકોનાં અવતરણોની આંધળી લ્હાણ પણ તેઓ કરે છે. ઘણી વખત કૃતિની ચર્ચા કરવાનું ન ફાવવાને કારણે કવિતા, વાર્તા, નવલકથા, નિબંધમાંથી લાંબા લાંબા અવતરણો આપીને કૃતાર્થતાનો મિથ્યા ભાવ પણ તેઓ અનુભવે છે. સર્જનાત્મક વિવેચનના મોહમાં સરી પડીને અત્યંત મુગ્ધતાથી તેઓ વિવેચનમાં કવિતા કરવા બેસી જાય છે. આ કૃતક કાવ્યત્વ તેમની વિવેચનાને ઉગારવાને બદલે ડૂબાડી દે છે. પોતાના વક્તવ્યને જ્યારે દલીલથી સમજાવવામાં નિષ્ફળ જાય છે ત્યારે 'The Fifth Sense' જેવા કાવ્યનો સાર આપવા તરફ વળે છે, (પૃ. ૬૨) કહી વળી સર્જનનું મૂલ્યાંકન વાચકે કરવું જોઈએ એટલી વાત સ્પષ્ટ કરવાના આશયે ફિરદોસી જેવાની વાતો પણ પંચતંત્રની કથાની જેમ કહી સંભળાવે છે (પૃ. ૯૧). યૂરોપ-અમેરિકાની કવિતા પણ પોતે વાંચી છે એ બતાવી આપવાના આશયથી મુગ્ધભાવે ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ કરાવતી વખતે એ કવિતાનાં અવતરણો આપે જાય છે, જ્ઞાનની મર્યાદાઓ ઢાંકવા માટેનો આ પ્રયત્નો કૃતક નીવડે છે. આશા રાખીએ કે હવે પછી આ વિવેચક આ સઘળી કૃતકતા, મુગ્ધતા ખંખેરી નાખશે.

ઉષા જોષીએ ચક્ર મુદ્રિકા, હુઝરાતપાગા, વડોદરા-૨ માં છાપીને
ક્યુ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨ થી પ્રગટ કર્યું.

નીચેના પરિચ્છેદનું અંગ્રેજીમાં ભાષાન્તર કરો :

અભિવ્યક્તિવાદમાં માનનારાઓ ઇન્દ્રિયગમ્ય અંશોના રૂપસર્જનને મહત્ત્વનું તો ગણે છે, છતાં એને માધ્યમની કોટિમાં મૂકે છે અને એનું લક્ષ્ય કોઈ મનોગ્રાહ્ય તત્ત્વને અભિવ્યક્ત કરવાનું છે, એ કોઈ મનોગ્રાહ્ય તત્ત્વના સંકેતરૂપ છે એમ તેઓ માને છે. આ મનોગ્રાહ્ય તત્ત્વ એટલે વાસ્તવ જીવનનો કોઈ પદાર્થ કે કલાકારના માનસનો કોઈ ભાવ કે વિચાર.

(ઉપક્રમ પૃ. ૧૭)

નીચેના પરિચ્છેદનું સંસ્કૃતમાં ભાષાન્તર કરો :

કાવ્યના પ્રસ્તુત વિષયને માટે કે વિષયના અંશભૂત પદાર્થ માટે કોઈ અપ્રસ્તુત, પણ સામ્યવિરોધના કે અવયવાવયવીના, દૃષ્ટાન્ત-દાર્ષ્ટાન્તિકના વ્યંગ્યવ્યંજકના સંબંધથી પ્રસ્તુતનો વ્યંજક બનવાના સામર્થ્યવાળા (અપ્રસ્તુત) પદાર્થનો, અર્થાત્ એના વાચક શબ્દનો નિર્દેશ કરવામાં આવે ત્યારે એ શબ્દવાચ્ય (પ્રસ્તુત પદાર્થના વ્યંજક) પદાર્થને 'પ્રતીક' કહેવાય છે.

(વાઙ્મય વિમર્શ પૃ. ૧૨૪)

*

... અહીં વર્ણન કે વિવેચન કરવું નથી. દરેક વાચક પોતે જ એક પ્રકારનો વિવેચક બની રહેતો હોય છે. અહીં તો માત્ર આ આશાસ્પદ ને આશાભર્યા યુવાન લેખકનો પરિચય જ આપવો છે. જીવનમાં આ બધાં સંધર્ષોને પકડી શકનાર અને એનું નિરૂપણ કરવા મથનાર આ લેખકના ભાથામાં શસ્ત્રો એટલાં બધાં છે કે સમય વીત્યે અને અનુભવ વધારે ઘૂંટાતાં એમના હાથમાંથી આપણને જેને વિશે આપણે સકારણ ગૌરવ લઈ શકીએ એવી કૃતિ મળવાની જ.

(ગુલાબદાસ બ્રોકરનો પ્રવેશક : કોઈ પણ નવા લેખકની કોઈ પણ કૃતિ માટે)

ઉહાપોહ-૨

હા
પો ઓક્ટોબર ૧૯૬૯
ઉ વર્ષ ૧: અંક ૨

તંત્રીઓ

પ્રો. ઉષા જોષી
૯૯/૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
શ્રીજી મા, "વિનોદ",
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવા. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
શ્રીજી મા, "વિનોદ"
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

રાધેશ્યામ શર્મા
સીતારામ સદન,
ભગુભાઈ પાર્ક, ગીતામંદિર રોડ,
અમદાવાદ-૨૨

નટવરસિંહ પરમાર
આચાર્ય કીર્તિ, ગોપીપુરા
સુરત

જાહેરખબરના દર
એક પાનાના રૂ. ૧૦૦
અર્ધા પાનના રૂ. ૬૦
અંદરનું પૂંઠું રૂ. ૧૫૦
છેલ્લું પૂંઠું રૂ. ૨૦૦

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૩
છૂટક કિંમત ત્રીસ પૈસા

પુસ્તકોની જાહેરખબરમાં ૫૦ ટકા વ

[illegible] દર મહિનાની પાંચમીએ પ્રગટ થશે.

અત્રતત્ર

આપણી નવલકથા મરવા પડી છે એમ જ્યારે જ્યારે કહેવાય છે ત્યારે એનો વિરોધ થાય છે. કેટલાક હજી પણ લખાતી ને પ્રગટ થતી નવલકથાની સંખ્યા ગણાવે છે, કેટલાક નવા થયેલા પ્રયોગોની વાત ઉત્સાહપૂર્વક કરે છે. આમ છતાં નવલકથા મરી નથી ગઈ એમ કહેનારાઓનો અવાજ કાંઈક બોદો લાગે છે. નવલકથાનો બચાવ કરવાનું આ વલણ શાને આભારી છે? કદાચ સૌથી પહેલું કારણ એ છે કે સમાજના મોટા ભાગના વર્ગને સાહિત્યનું આ જ એક સ્વરૂપ વધુ પરિચિત છે. કવિતા તો વિદગ્ધો માટે છે એવી છાપ વધુ દૃઢ થતી જાય છે. વિદગ્ધોમાંના પણ એક પેઢીના લોકો બીજી પેઢીની કવિતા સુધી પહોંચી શકતા નથી. હવે તો કદાચ કવિતા આ યુગની કે તે યુગની કહેવાવાને બદલે આ જૂથની કે તે જૂથની કહેવાશે. લોકોમાં પ્રચલિત ગેય ઢાળો કે લોક-બોલીનો ઉપયોગ કેટલાક નવીનો કરે છે છતાં એ દ્વારા રચાતાં કલ્પનો અને એમાં આકાર પામતી સંવેદનાના રસાસ્વાદ માટે અમુક પ્રકારની સજ્જતા અને વિદગ્ધતાની અપેક્ષા રહે જ છે. જે વર્ગ સાહિત્યમાં આ કે તે પ્રશ્નની ચર્ચામીમાંસા કર્યા કરે છે તે મોટે ભાગે કાવ્યને જ નજર સામે રાખે છે. હવે આવી ચર્ચાઓ પણ મોટે ભાગે આજની કવિતાને લક્ષમાં રાખતી નથી. કહેવાતી સિદ્ધાન્તચર્ચાઓમાં પુનર્કથન, ભાષાન્તર કે પિષ્ટપેષણ જ જોવામાં આવે છે. સમકાલીન સર્જનાત્મક પરિસ્થિતિ જોડે એનો ઝાઝો સમ્બન્ધ રહ્યો ન હોવાને કારણે એ કવિતાના ભાવકો માટે આવી પ્રવૃત્તિ ઝાઝી ઉપકારક નીવડતી નથી.

નાટકને શુદ્ધ સાહિત્યસ્વરૂપ લેખે કે આપણી રંગભૂમિની શક્યતાઓને તાગી જોવાના હેતુથી ખીલવે એવી પ્રતિભા આપણને સાંપડી નથી. નાટક જોનારો વર્ગ પણ હજી તો પ્રમાણમાં ઘણો નાનો છે. વળી ભજવાતાં નાટકોમાંનાં મોટા ભાગનાં તો રૂપાન્તરો હોય છે. એમાંય જાસૂસી, ખૂન— આવા વિષયોનું આકર્ષણ વધતું જાય છે. ત્રીજો વિષય તે સનાતન વિષય— યૌન આકર્ષણ. ખાસ નાટક અંગેની જ પરદેશમાં થતા પ્રયોગો વિશેની પ્રત્યક્ષ જાણકારી મેળવીને આવનારા પણ હવે તો આપણી વચ્ચે ઘણા છે. દુર્ભાગ્યે આપણા નાટક કે રંગભૂમિમાં એઓ નવા પ્રાણનો સંચાર

કરી શકયા નથી. પહેલાં નાટ્યશાળા નથી એવી ફરિયાદ કરવામાં આવતી હતી. હવે તો એ પણ છે. સરકાર તરફથી પણ કાંઈક ને કાંઈક મદદ મળી રહે છે. અભિનયની શક્તિવાળા કલાકારોને ત્રીજી કક્ષાની નાટ્યરચનાઓ રજૂ કરવામાં વેડફી મારવામાં આવે છે. નાટકનો બચાવ કરનારા પ્રમાણમાં ઓછા છે.

નવલકથાની વાત જુદી છે. જેઓ થોડુંઘણુ વાંચી જાણે છે એમને માટે તો નવલકથા જ એક માત્ર સુલભ અને સુગમ સાહિત્ય સ્વરૂપ છે. આવા વર્ગની બૌદ્ધિક કક્ષાએ રહીને લખનારો નવલકથાકારોનો મોટો વર્ગ આપણે ત્યાં છે. નવલકથા દ્વારા લોકશિક્ષણ હજી ચાલુ જ છે. ઘણીવાર આથી જ નવલકથા Moral journalism જેવી બની રહે છે. નવલકથાને શુદ્ધ સાહિત્યસ્વરૂપ લેખે સ્વીકારવાનુ વલણ દેખાતું નથી. એક બાજુથી એમ કહેવાય છે કે આપણા જમાનામાં મહાકાવ્યનું સ્થાન નવલકથા જ લઈ શકે, તો બીજી બાજુથી શુદ્ધ રસાનુભવથી જો વધુ ને વધુ વેગળે સરી જતું કોઈ સ્વરૂપ હોય તો તે નવલકથા છે એવું પણ ઘણાને લાગે છે. નવલકથાનું ઝાઝું વિવેચન થતું નથી એનું કારણ એ પણ છે કે સાહિત્ય પાસેથી, કલાકૃતિ પાસેથી, જે અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે તે એમાં ઝાઝી હોતી નથી. સાહિત્યેતર તત્ત્વો જ એમાં ઘણાં હોય છે. આથી ધીમે ધીમે એ સાહિત્યના ક્ષેત્રથી બહાર જતી દેખાય છે. પ્રતિષ્ઠિત પ્રકાશકો હવે નવલકથાઓની શ્રેણી પ્રગટ કરવાને નવી નવી યોજનાઓ ઘડી રહ્યા છે. હમણાં જ સાહિત્યેતર નવલકથાઓ ડઝનબંધી લખનારા એક મિત્ર મળ્યા. સાહિત્યિક વિવેચન એમની નોંધ નથી લેતું એવી ફરિયાદ એઓ હમેશાં કરે છે. પણ હવે એમનો ભાવ વધ્યો હોય એવું એમને લાગ્યું. એક જાણીતા પ્રકાશક સાથે એમણે ત્રણ વરસ સુધી નવલકથાઓ પૂરી પાડવાનો કરાર કર્યો હતો. હવે પ્રકાશકો આ હેતુ માટે કામમાં આવે એવા નવલકથાકારોને ખોટી લેવા તત્પર છે. એક વર્ષ દરમિયાન આથી નવલકથાનો ગંજ ખડકાઈ જશે. હમણાં જ આ વર્ગના એક નવલકથાકારનું ગુજરાતના એક નાના શહેરમાં સન્માન પણ થયું, થોડી અશ્લીલતા, થોડાં ખૂન કે કાવતરાં, કહેવાતી વાસ્તવિકતાની કેટલીક ગંદી વીગતોનો ખંતપૂર્વક કરેલો સંગ્રહ, અનીતિનું પેટભરીને આલેખન કર્યા પછી અન્તે નીતિનો વિજય બતાવીને વાર્તા સંકેલી લઈને સુરુચિ જોડે સમાધાન કરી લેવાનો સન્તોષ— આ એમના વેપલાનાં મુખ્ય સાધનો છે. એમાં માફકસરનું રાજકારણ, સમકાલીન, સામાજિક પ્રશ્નો, ધર્મ પણ સ્થાન પામે. આવા લેખકો પોતાની કૃતિને કોઈ કલાકૃતિ તરીકે ઓળખાવશે કે નહીં તેની ઝાઝી ચિન્તા કરતા નથી.

બીજી બાજુથી પ્રયોગશીલ રહેનારો નવીનોનો એક વર્ગ પણ નવલકથા-લેખન તરફ વળ્યો છે. એ કેટલીક વાર કૃતક ફિલસૂફી નવલકથામાં ડોળઘાલુ ગંભીરતાથી ડહોળવા બેસે છે. એમાં હતાશા, એકલતા, નિરીશ્વરતા, યૌનવૃત્તિ પરત્વેના વિધિનિષેધોનો અસ્વીકાર— આ બધું થોડી થોડી માત્રામાં સમાવી લેવામાં આવે છે. એવી કથાનો નાયક આજુબાજુ બનતી ઘટનાઓથી અવિચલિત રહીને, નિર્લિપ્ત હોવાનો સ્વાંગ ધારણ કરે છે. એક બાજુએ વિદગ્ધોના સ્તર પર રહેતો દેખાય છે તો બીજી બાજુ અસંસ્કૃત વાસનાને એ ઝનૂનપૂર્વક સ્વીકારવા મથતો દેખાય છે. એમાંના કેટલાક લેખકો ટેકનિક કે ફૉર્મની વાત સાથે એમને કશી નિસ્બત નથી એમ પ્રસ્તાવનામાં જાહેર કરે છે. એમને તો એવા કશા અન્તરાય વિના જીવન સાથે અપરોક્ષ સંબંધ બાંધવો હોય છે. ચાતુરીપૂર્વક એમાંના કેટલાક પૃથગ્જનને ઉત્તેજિત કરે એવી સામગ્રી પૂરી પાડે છે તે છતાં વિદગ્ધ વિવેચકોને ભ્રાન્તિ ઊભી થાય એટલા પ્રમાણમાં પ્રયોગશીલતાનાં કેટલાંક લક્ષણો આમેજ કરતા હોય છે. કહેવાતી શુદ્ધ સાહિત્યની વિભાવના જોડે એમને કશો સંબંધ નથી એવું ગૌરવપૂર્વક હમેશાં ઉચ્ચાર્યા કરતા હોય છે. આમાંના કેટલાક કવિ હોવાને કારણે કવિતાની રીતે કૃતિનું વિભાવન કરવા જાય છે. પણ એવી કવિતા એટલે થોડાં વિશૃંખલ ને યદૃચ્છાથી ઢગલો વાળેલાં કલ્પનો, એમાં કશું cohesive centre નહીં, કદિક અસહ્ય બની રહે એવી શબ્દાળુતા, કદિક નરી જલ્પના બની રહે એવાં શબ્દફીણ. જ્યાં કવિની સંવેદના આખી કૃતિનું વિભાવન કરતી હોય છે ત્યાં પણ એની શૈલીની અનિવાર્યતા કૃતિમાં સ્થાપી આપી શકાય એવું બનતું નથી.

પણ રૂપરચનાની પ્રક્રિયા બહુ ગંભીરતાથી લેવાતી જ નથી. એ પ્રકારનું દૃષ્ટિબિન્દુ ધરાવનારા વિવેચનની ઠેકડી ઉડાવવામાં આવે છે. આ એમના આત્મસંરક્ષણની એમની દૃષ્ટિએ સૌથી કામયાબ નીવડે એવી તદબીર છે. છતાં કોઈકવાર એમાંના કોઈક પણ આવું કહેતા સંભળાય છે : "How can I be as bad as the critics say I am, when I'm not even popular ?"

'તમે પશ્ચિમનું અનુકરણ કરો છો.' એ આપણા વિવેચકોની સૌથી મોટી ગાળ છે. છતાં જેટલો સમજાયો તેટલો અસ્તિત્વવાદ, વ્હીસ્કી કલ્ચર, ડોપ કલ્ચર, સજાતીય યૌન સંબંધ— આવું બધું, કાંઈ નહીં તો ભદ્ર વર્ગને આઘાત આપવા, દાખલ કરેલું જોવામાં આવે છે. હાઈ સોસાયટીમાંના લગ્નબાહ્ય અવૈધ સંબંધો બતાવવાનું પણ હવે જુનવાણી ગણાવા લાગ્યું છે. તો વિવિધતા જાળવવા ખાતર ગ્રામ-પરિવેશ વચ્ચે, સપાટી પર રહીને, ઝાઝી સૂક્ષ્મતા લાવ્યા વિના (એવા ભયથી કે

કરી શકયા નથી. પહેલાં નાટ્યશાળા નથી એવી ફરિયાદ કરવામાં આવતી હતી. હવે તો એ પણ છે. સરકાર તરફથી પણ કાંઈક ને કાંઈક મદદ મળી રહે છે. અભિનયની શક્તિવાળા કલાકારોને ત્રીજી કક્ષાની નાટ્યરચનાઓ રજૂ કરવામાં વેડફી મારવામાં આવે છે. નાટકનો બચાવ કરનારા પ્રમાણમા ઓછા છે.

નવલકથાની વાત જુદી છે. જેઓ થોડુંઘણુ વાચી જાણે છે એમને માટે તો નવલકથા જ એક માત્ર સુલભ અને સુગમ સાહિત્ય સ્વરૂપ છે. આવા વર્ગની બૌદ્ધિક કક્ષાએ રહીને લખનારો નવલકથાકારોનો મેાટો વર્ગ આપણે ત્યાં છે. નવલકથા દ્વારા લોકશિક્ષણ હજી ચાલુ જ છે. ઘણીવાર આથી જ નવલકથા Moral journalism જેવી બની રહે છે. નવલકથાને શુદ્ધ સાહિત્યસ્વરૂપ લેખે સ્વીકારવાનુ વલણ દેખાતું નથી. એક બાજુથી એમ કહેવાય છે કે આપણા જમાનામાં મહાકાવ્યનું સ્થાન નવલકથા જ લઈ શકે, તો બીજી બાજુથી શુદ્ધ રસાનુભવથી જો વધુ ને વધુ વેગળે સરી જતું કોઈ સ્વરૂપ હોય તો તે નવલકથા છે એવું પણ ઘણાને લાગે છે. નવલકથાનું ઝાઝું વિવેચન થતું નથી એનું કારણ એ પણ છે કે સાહિત્ય પાસેથી, કલાકૃતિ પાસેથી, જે અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે તે એમાં ઝાઝી હોતી નથી. સાહિત્યેતર તત્ત્વો જ એમાં ઘણાં હોય છે. આથી ધીમે ધીમે એ સાહિત્યના ક્ષેત્રથી બહાર જતી દેખાય છે. પ્રતિષ્ઠિત પ્રકાશકો હવે નવલકથાઓની શ્રેણી પ્રગટ કરવાને નવી નવી યોજનાઓ ઘડી રહ્યા છે. હમણાં જ સાહિત્યેતર નવલકથાઓ ડઝનબંધી લખનારા એક મિત્ર મળ્યા. સાહિત્યિક વિવેચન એમની નોંધ નથી લેતું એવી ફરિયાદ એઓ હમેશાં કરે છે. પણ હવે એમનો ભાવ વધ્યો હોય એવું એમને લાગ્યું. એક જાણીતા પ્રકાશક સાથે એમણે ત્રણ વરસ સુધી નવલકથાઓ પૂરી પાડવાનો કરાર કર્યો હતો. હવે પ્રકાશકો આ હેતુ માટે કામમાં આવે એવા નવલકથાકારોને ખેાટી લેવા તત્પર છે. એક વર્ષ દરમિયાન આથી નવલકથાનો ગંજ ખડકાઈ જશે. હમણાં જ આ વર્ગના એક નવલકથાકારનું ગુજરાતના એક નાના શહેરમાં સન્માન પણ થયું, થોડી અશ્લીલતા, થોડાં ખૂન કે કાવતરાં, કહેવાતી વાસ્તવિકતાની કેટલીક ગંદી વીગતોનો ખંતપૂર્વક કરેલો સંગ્રહ, અનીતિનું પેટભરીને આલેખન કર્યા પછી અન્તે નીતિનો વિજય બતાવીને વાર્તા સંકેલી લઈને સુરુચિ જોડે સમાધાન કરી લેવાનો સન્તોષ— આ એમના વેપલાનાં મુખ્ય સાધનો છે. એમાં માફકસરનું રાજકારણ, સમકાલીન, સામાજિક પ્રશ્નો, ધર્મ પણ સ્થાન પામે. આવા લેખકો પોતાની કૃતિને કોઈ કલાકૃતિ તરીકે ઓળખાવશે કે નહીં તેની ઝાઝી ચિન્તા કરતા નથી.

બીજી બાજુથી પ્રયોગશીલ રહેનારો નવીનોનો એક વર્ગ પણ નવલકથા-લેખન તરફ વળ્યો છે. એ કેટલીક વાર કૃતક ફિલસૂફી નવલકથામાં ડોળઘાલુ ગંભીરતાથી ડહોળવા બેસે છે. એમાં હતાશા, એકલતા, નિરીશ્વરતા, યૌનવૃત્તિ પરત્વેના વિધિનિષેધોનો અસ્વીકાર— આ બધું થોડી થોડી માત્રામાં સમાવી લેવામાં આવે છે. એવી કથાનો નાયક આજુબાજુ બનતી ઘટનાઓથી અવિચલિત રહીને, નિર્લિપ્ત હોવાનો સ્વાંગ ધારણ કરે છે. એક બાજુએ વિદગ્ધોના સ્તર પર રહેતો દેખાય છે તો બીજી બાજુ અસંસ્કૃત વાસનાને એ ઝનૂનપૂર્વક સ્વીકારવા મથતો દેખાય છે. એમાંના કેટલાક લેખકો ટેકનિક કે ફૉર્મની વાત સાથે એમને કશી નિસ્બત નથી એમ પ્રસ્તાવનામાં જાહેર કરે છે. એમને તો એવા કશા અન્તરાય વિના જીવન સાથે અપરોક્ષ સંબંધ બાંધવો હોય છે. ચાતુરીપૂર્વક એમાંના કેટલાક પૃથક્જનને ઉત્તેજિત કરે એવી સામગ્રી પૂરી પાડે છે તે છતાં વિદગ્ધ વિવેચકોને ભ્રાન્તિ ઊભી થાય એટલા પ્રમાણમાં પ્રયોગશીલતાનાં કેટલાંક લક્ષણો આમેજ કરતા હોય છે. કહેવાતી શુદ્ધ સાહિત્યની વિભાવના જોડે એમને કશો સંબંધ નથી એવું ગૌરવપૂર્વક હમેશાં ઉચ્ચાર્યા કરતા હોય છે. આમાંના કેટલાક કવિ હોવાને કારણે કવિતાની રીતે કૃતિનું વિભાવન કરવા જાય છે. પણ એવી કવિતા એટલે થોડાં વિશૃંખલ ને યદૃચ્છાથી ઢગલો વાળેલાં કલ્પનો, એમાં કશું cohesive centre નહીં, કદિક અસહ્ય બની રહે એવી શબ્દાળુતા, કદિક નરી જલ્પના બની રહે એવાં શબ્દક્રીણ. જ્યાં કવિની સંવેદના આખી કૃતિનું વિભાવન કરતી હોય છે ત્યાં પણ એની શૈલીની અનિવાર્યતા કૃતિમાં સ્થાપી આપી શકાય એવું બનતું નથી.

પણ રૂપરચનાની પ્રક્રિયા બહુ ગંભીરતાથી લેવાતી જ નથી. એ પ્રકારનું દૃષ્ટિબિન્દુ ધરાવનારા વિવેચનની ઠેકડી ઉડાવવામાં આવે છે. આ એમના આત્મસંરક્ષણની એમની દૃષ્ટિએ સૌથી કામયાબ નીવડે એવી તદબીર છે. છતાં કોઈકવાર એમાંના કોઈક પણ આવું કહેતા સંભળાય છે: "How can I be as bad as the critics say I am, when I'm not even popular?"

'તમે પશ્ચિમનું અનુકરણ કરો છો.' એ આપણા વિવેચકોની સૌથી મોટી ગાળ છે. છતાં જેટલો સમજાયો તેટલો અસ્તિત્વવાદ, બ્લીસ્ક્રી કલ્ચર, ડોપ કલ્ચર, સજાતીય યૌન સંબંધ— આવું બધું, કાંઈ નહીં તો ભદ્ર વર્ગને આઘાત આપવા, દાખલ કરેલું જોવામાં આવે છે. હાઈ સોસાયટીમાંના લગ્નબાહ્ય અવૈધ સંબંધો બતાવવાનું પણ હવે જુનવાણી ગણાવા લાગ્યું છે. તો વિવિધતા જાળવવા ખાતર ગ્રામ-પરિવેશ વચ્ચે, સપાટી પર રહીને, ઝાઝી સૂક્ષ્મતા લાવ્યા વિના (એવા ભયથી કે

કરી શક્યા નથી. પહેલા નાટ્યશાળા નથી એવી ફરિયાદ કરવામા આવતી હતી. હવે તો એ પણ છે. સરકાર તરફથી પણ કાઈક ને કાઈક મદદ મળી રહે છે અભિનયની શક્તિવાળા કલાકારોને ત્રીજી કક્ષાની નાટ્યરચનાઓ રજૂ કરવામા વેડફી મારવામા આવે છે. નાટકનો બચાવ કરનારા પ્રમાણમા ઓછા છે.

નવલકથાની વાત જુદી છે. જેઓ થોડુંઘણું વાચી જાણે છે એમને માટે તો નવલકથા જ એક માત્ર સુલભ અને સુગમ સાહિત્ય સ્વરૂપ છે. આવા વર્ગની બૌદ્ધિક કક્ષાએ રહીને લખનારો નવલકથાકારોનો મોટો વર્ગ આપણે ત્યા છે. નવલકથા દ્વારા લોકશિક્ષણ હજી ચાલુ જ છે. ઘણીવાર આથી જ નવલકથા Moral journalism જેવી બની રહે છે. નવલકથાને શુદ્ધ સાહિત્યસ્વરૂપ લેખે સ્વીકારવાનુ વલણ દેખાતું નથી. એક બાજુથી એમ કહેવાય છે કે આપણા જમાનામા મહાકાવ્યનું સ્થાન નવલકથા જ લઈ શકે, તો બીજી બાજુથી શુદ્ધ રસાનુભવથી જો વધુ ને વધુ વેગળે સરી જતું કોઈ સ્વરૂપ હોય તો તે નવલકથા છે એવુ પણ ઘણાને લાગે છે. નવલકથાનું ઝાઝું વિવેચન થતું નથી એનું કારણ એ પણ છે કે સાહિત્ય પાસેથી, કલાકૃતિ પાસેથી, જે અપેક્ષા રાખવામા આવે છે તે એમા ઝાઝી હોતી નથી. સાહિત્યેતર તત્ત્વો જ એમા ઘણાં હોય છે. આથી ધીમે ધીમે એ સાહિત્યના ક્ષેત્રથી બહાર જતી દેખાય છે. પ્રતિષ્ઠિત પ્રકાશકો હવે નવલકથાઓની શ્રેણી પ્રગટ કરવાને નવી નવી યોજનાઓ ઘડી રહ્યા છે. હમણાં જ સાહિત્યેતર નવલકથાઓ ડઝનબધી લખનારા એક મિત્ર મળ્યા. સાહિત્યિક વિવેચન એમની નોધ નથી લેતું એવી ફરિયાદ એઓ હમેશા કરે છે. પણ હવે એમનો ભાવ વધ્યો હોય એવું એમને લાગ્યું. એક જાણીતા પ્રકાશક સાથે એમણે ત્રણ વરસ સુધી નવલકથાઓ પૂરી પાડવાનો કરાર કર્યો હતો. હવે પ્રકાશકો આ હેતુ માટે કામમા આવે એવા નવલકથાકારોને ખોટી લેવા તત્પર છે. એક વર્ષ દરમિયાન આથી નવલકથાનો ગંજ ખડકાઈ જશે. હમણા જ આ વર્ગના એક નવલકથાકારનું ગુજરાતના એક નાના શહેરમા સન્માન પણ થયું, થોડી અશ્લીલતા, થોડા ખૂન કે કાવતરા, કહેવાતી વાસ્તવિકતાની કેટલીક ગદી વીગતોનો ખંતપૂર્વક કરેલો સંગ્રહ, અનીતિનુ પેટભરીને આલેખન કર્યા પછી અન્તે નીતિનો વિજય બતાવીને વાર્તા સંકેલી લઈને સુરુચિ જોડે સમાધાન કરી લેવાનો સન્તોષ— આ એમના વેપલાના મુખ્ય સાધનો છે. એમા માફકસરનું રાજકારણ, સમકાલીન, સામાજિક પ્રશ્નો, ધર્મ પણ સ્થાન પામે. આવા લેખકો પોતાની કૃતિને કોઈ કલાકૃતિ તરીકે ઓળખાવશે કે નહીં તેની ઝાઝી ચિન્તા કરતા નથી.

બીજી બાજુથી પ્રયોગશીલ રહેનારો નવીનોનો એક વર્ગ પણ નવલકથા-લેખન તરફ વળ્યો છે. એ કેટલીક વાર કૃતક ફિલસૂફી નવલકથામાં ડોળઘાલુ ગંભીરતાથી ડહોળવા બેસે છે. એમાં હતાશા, એકલતા, નિરીશ્વરતા, યૌનવૃત્તિ પરત્વેના વિધિનિષેધોનો અસ્વીકાર— આ બધું થોડી થોડી માત્રામાં સમાવી લેવામાં આવે છે. એવી કથાનો નાયક આજુબાજુ બનતી ઘટનાઓથી અવિચલિત રહીને, નિર્લિપ્ત હોવાનો સ્વાંગ ધારણ કરે છે. એક બાજુએ વિદગ્ધોના સ્તર પર રહેતો દેખાય છે તો બીજી બાજુ અસંસ્કૃત વાસનાને એ ઝનૂનપૂર્વક સ્વીકારવા મથતો દેખાય છે. એમાંના કેટલાક લેખકો ટેકનિક કે ફોર્મની વાત સાથે એમને કશી નિસ્બત નથી એમ પ્રસ્તાવનામાં જાહેર કરે છે. એમને તો એવા કશા અન્તરાય વિના જીવન સાથે અપરોક્ષ સંબંધ બાંધવો હોય છે. ચાતુરીપૂર્વક એમાંના કેટલાક પૃથક્જનને ઉત્તેજિત કરે એવી સામગ્રી પૂરી પાડે છે તે છતાં વિદગ્ધ વિવેચકોને ભ્રાન્તિ ઊભી થાય એટલા પ્રમાણમાં પ્રયોગશીલતાનાં કેટલાંક લક્ષણો આમેજ કરતા હોય છે. કહેવાતી શુદ્ધ સાહિત્યની વિભાવના જોડે એમને કશો સંબંધ નથી એવું ગૌરવપૂર્વક હમેશાં ઉચ્ચાર્યા કરતા હોય છે. આમાંના કેટલાક કવિ હોવાને કારણે કવિતાની રીતે કૃતિનું વિભાવન કરવા જાય છે. પણ એવી કવિતા એટલે થોડાં વિશૃંખલ ને યદૃચ્છાથી ઢગલો વાળેલાં કલ્પનો, એમાં કશું cohesive centre નહીં, કદિક અસહ્ય બની રહે એવી શબ્દાળુતા, કદિક નરી જલ્પના બની રહે એવાં શબ્દફીણ. જ્યાં કવિની સંવેદના આખી કૃતિનું વિભાવન કરતી હોય છે ત્યાં પણ એની શૈલીની અનિવાર્યતા કૃતિમાં સ્થાપી આપી શકાય એવું બનતું નથી.

પણ રૂપરચનાની પ્રક્રિયા બહુ ગંભીરતાથી લેવાતી જ નથી. એ પ્રકારનું દૃષ્ટિબિન્દુ ધરાવનારા વિવેચનની ઠેકડી ઉડાવવામાં આવે છે. આ એમના આત્મસંરક્ષણની એમની દૃષ્ટિએ સૌથી કામયાબ નીવડે એવી તદબીર છે. છતાં કોઈકવાર એમાંના કોઈક પણ આવું કહેતા સંભળાય છે: "How can I be as bad as the critics say I am, when I'm not even popular?"

'તમે પશ્ચિમનું અનુકરણ કરો છો.' એ આપણા વિવેચકોની સૌથી મોટી ગાળ છે. છતાં જેટલો સમજાયો તેટલો અસ્તિત્વવાદ, વ્હીસ્કી કલ્ચર, ડોપ કલ્ચર, સજાતીય યૌન સંબંધ— આવું બધું, કાંઈ નહીં તો ભદ્ર વર્ગને આઘાત આપવા, દાખલ કરેલું જોવામાં આવે છે. હાઈ સોસાયટીમાંના લગ્નબાહ્ય અવૈધ સંબંધો બતાવવાનું પણ હવે જુનવાણી ગણાવા લાગ્યું છે. તો વિવિધતા જાળવવા ખાતર ગ્રામ-પરિવેશ વચ્ચે, સપાટી પર રહીને, ઝાઝી સૂક્ષ્મતા લાવ્યા વિના (એવા ભયથી કે

રખેને એ દુર્બોધ બની જાય !) નપુંસક પુરુષ, એની કામવિહ્વળ ભાર્યા, ને એને માટે હાથવગો કોઈ નરપુંગવ-આવી કથા પણ યોજી શકાય. સંસ્કૃતિનો વરખ ઉખાડી નાંખીને એની પાછળ રહેલા જીવનના પ્રાકૃત અંશને કૌવતપૂર્વક વર્ણવ્યાનો સંતોષ લઈ શકાય. નવીનતા ખાતર અપંગ, પાગલ, મનોરુગ્ણ વ્યક્તિઓને પણ નવલકથામાં દાખલ કરવામાં આવે છે. આ નવીનતાઓ વિશે અનુકૂળ વિવેચકોને થોડું 'બ્રિફિંગ' કરીને તૈયાર રાખવામાં આવે છે. આવી કેટલીક ઉધારી તદબીરો વાપરવાનું વલણ દેખાવા લાગ્યું છે.

આ આખી પરિસ્થિતિની ઠેકડી ઉડાવીને નવલકથા દ્વારા નવલકથાનો છેદ ઉડાડનારો લેખક હવે આવી લાગવો જોઈએ. આમ જો કે anti-novel નું નામ લેવાવા તો લાગ્યું છે. હમણાં મેક્ટની નવલકથાની ચર્ચા થઈ એવા સારા સમાચાર સાંભળ્યા. મને તો લાગે છે કે થોડા વખત પૂરતી ગુજરાતી નવલકથાની ચર્ચા કે ચિન્તા બાજુએ મૂકીને થોડી સારી નીવડેલી પ્રયોગશીલ પશ્ચિમની નવલકથાઓ વંચાય ને એની સાધાર ચર્ચા થાય તો સારું. જો આપણામાં દૈવત હશે તો સ્થૂળ અનુકરણ આપણે નહીં જ કરીએ, અને દૈવત નહીં હશે તો અનુકરણ કરતાં પણ આવડશે નહીં. માટે એની કશી ચિન્તા રાખવાની જરૂર નથી.

—સુરેશ હ. જોષી

લીવીંગ થિયેટર

થિયેટર ઑફ ધી ઍબ્સર્ડની શરૂઆત Jarryના 'ઉબૂ રાજા'થી પશ્ચિમમાં થઈ ગઈ હતી અને ત્યારબાદ બધી કળાનાં ક્ષેત્રોમાં જેમ એક પછી એક 'વાદો'ની ભરમાર ચાલી તેમ નાટ્યક્ષેત્રે પણ એક બીજાને ઉથલાવતી અને નવીનવી પ્રયુક્તીઓ, શરૂ થતી, મંડળીઓ, આદી.. ઇંગ્લેન્ડના Aldwych થિયેટરમાં, જ્યાં સૈકાઓથી કલાસીકલ નાટ્યની પ્રથા હતી, ત્યાં વિશ્વનાટ્ય મંડળીઓએ ખેલ કર્યા : પૂર્વમાંથી પણ મંડળીઓ બોલાવાઈ. જાપાનના 'નો' શૈલી, દક્ષિણ ઇટલીની નાટ્યસંસ્થા, પોલેન્ડની પ્રયોગાત્મક ટુકડીઓ તેમ જ રશિયાના લેનિનગ્રાડ થિયેટરે જૂની, નવી ઢબે, જુદી જુદી પદ્ધતિએ અદ્ભુત નાટકો ભજવીને નાટકમાં ઓછા થતા રસને પુનર્જીવિત કર્યો છે. ઓસ્બોર્ન, વેસ્કર અને પિન્ટર જેવા ઇંગ્લેન્ડના હવે બહુ જાણીતા નાટ્યલેખકોએ પણ અવનવી પદ્ધતિઓ

અજમાવી છે. એમણે નીતિની દૃષ્ટિએ આઘાતજનક લાગે તેવા પ્રસંગોને અત્યન્ત સીધી સાદી રીતે આલેખીને ભાષાની તેમ જ અભિનયની સૂક્ષ્મતા વિકસાવવાનાં પ્રયત્નો કર્યા છે. પિન્ટરે તો પોતે નાટકોનું દિગ્દર્શન પણ કર્યું છે. (આ રીતે બેકેટે પણ પોતાના 'વેઈટીંગ ફૉર ગોદો'નું દિગ્દર્શન કર્યું છે.) તેથી દિગ્દર્શન પદ્ધતિને પણ નાટ્યલેખક એ ક્ષેત્રમાં દાખલ થતાં એક નવો વળાંક મળ્યો છે. આ બધી ઘટનાઓએ લીધે તેમ જ અન્ય પરિબળોની અસરને લીધે છેલ્લાં આઠેક વર્ષમાં નાટકના ક્ષેત્રે ક્રાન્તિ આવી છે. આ પ્રવૃત્તિને, વળી સિનેમા ક્ષેત્રે થયેલા નવા નવા પ્રયોગોથી વેગ મળ્યો છે.

આ સમય દરમ્યાન સમાજમાં ઘણા ફેરફારો થયા છે. યુવાવર્ગ જે અત્યાર સુધી સૈકાઓ જૂની પરંપરાઓની બંધિયાર હવામાં જીવતો હતો, તેણે બળવો પોકાર્યો છે, ગીન્સબર્ગ જેવા કવિઓ, એન્ડી વૉરહોલ અને ગોદાર જેવા સિનેમા સર્જકો, તેમ જ ડેનિયલ કોહન બેન્ડીટ જેવા વિદ્યાર્થીનેતાઓએ ક્રમશઃ યુવાવર્ગની રહેણીકરણી, વિચારસરણી વગેરેમાં ધરમૂળથી ફેરફારો આણ્યા છે. કળાક્ષેત્રે અનેક જાતના પ્રયોગો થયા છે, સાઈકેડેલીક ચિત્રો, કાયનેટીક શિલ્પ-રચનાઓ, કૉન્ક્રીટ મ્યુઝિક વગેરે જીવન સાથે સંકળાયેલ એવી કળાપદ્ધતિઓમાં તેમને બહુ રસ પડતો થયો છે તેમ જ આને લીધે લોકકાવ્ય અને લોકસંગીતનો પણ પુનરુદ્ધાર થયો છે. પરંતુ યુવાવર્ગની જે અસ્વસ્થતા એમનાં સાહિત્યિક-કળાત્મક-રાજકીય-સામાજિક સંઘાત-પ્રતિઘાતોને આકાર આપે તેવી કળા, નાટ્યની, નીવડી છે. પોતાની નવી રચેલી સંસ્કૃતિનો સંદેશ આપવાની તક પણ એમને એમાં સાંપડી છે, તેથી બીજી કોઈ કળા કરતાં નાટ્યની કળામાં વધારેમાં વધારે અખતરા થયા છે. યુરોપ અને અમેરિકાના વિશ્વવિદ્યાલયોમાં અત્યારે નાટકમાં જોડાવા પડાપડી થાય છે. નવી નવી નાટક મંડળીઓ ઊભી થાય છે ને જૂનાં કે નવાં નાટકોનાં અભિનવ પ્રયોગો ચારે બાજુ થઈ રહ્યાં છે. નાટક ભજવવાની પરંપરાગત શૈલીને એમાં તિલાંજલિ અપાઈ છે, ભડકામણા રંગોવાળા સન્નિવેશ, ચીસો, ઘોંઘાટ વ.નો પણ સમાવેશ કરતું સંગીત, નિર્વસ્ત્ર પાત્રો, જાતીય સંબંધો (સજાતીય, વિજાતીય વ.)નું ચોખ્ખું દર્શન વ. જાણે કે નવા નાટકનાં લક્ષણો જેવા થઈ ગયાં છે અને અત્યારે આ બધાની ઝડપી અસર બ્રોડવે તેમ જ લંડનના નેશનલ થિયેટરનાં નાટકો પર પણ પડતી જણાય છે. છેલ્લે છેલ્લે ઈંગ્લેંન્ડના જાણીતા વિવેચક Kenneth Tynan જે અત્યારે Oh! Calcutta! નામના નાટકનું દિગ્દર્શન કરી રહ્યા છે તેમણે આ જુવાળને અત્યન્ત આવકારદાયક ગણાવ્યો છે.

આ જુવાળ અને જેમમાં ક્યાંક નિર્વસ્ત્રતાનું બિનજરૂરી પ્રદર્શન અને

જાતીય સંબંધોવાળા પ્રસંગો તરફનો અતિ ઝોક પણ વરતાય છે, પરંતુ એકંદરે તો એમાથી જ એક સુગળ, નિર્દંભ થિયેટર જન્મ લઈ રહ્યુ છે. હવેના થિયેટરમા આદમને ભદ્ર લોકની લાજ રાખવા માટે શુલ્લાગ પર અંજરનુ પાદડું પહેરીને આવવાની જરૂર નથી કે નાટકના ક્ષેત્રમા દાખલ થવા માટે વરસો લગી, કટાો આવે એવા લાંબા સવાદો યાદ કરવાની માથાકૂટમા પડવાની પણ જરૂર નથી. સન્નિવેશમા ઐતિહાસિક ભૌગોલિક હવા ઊભી કરવા જે તે સમય સ્થળના ઝાડ પાન પોશાક વ લાવવાની પણ આવશ્યકતા નથી નવા થિયેટરના પ્રણેતાઓ, પોતાની સમગ્ર શક્તિ વાપરીને, આધુનિક છતાં સમય સ્થળના સીમાડાથી બંધિયાર નહિ એવા નાટ્યાનુભવને ઊભો કરવામા ગૌરવ માને છે એમના પાત્રો ઘણીવાર અભિનયની શાળાના પગથિયા ચઢ્યા હોતા નથી. સમાજના જૂના નીતિ નિયમોની જંજાળને તોડવા તેઓ તત્પર રહે છે

આ ઉપરાંત નાટક હવે નાટ્યગૃહ માથી બહાર નીકળી આવ્યું છે. કલાસીકલ અને સ્ટ્રીટ થિયેટર એવા ભેદ એમા રહ્યા નથી એની ભાષા ગઈકાલની, ભવિષ્યની કે પુસ્તકમાથી ગોખેલી નથી, એમા હાવભાવો ગણતરી-વાળા નથી. ઘણી વાર તો એમા સન્નિવેશ હોતો જ નથી, મેઈક-અપની જરૂર પડતી નથી. અરે, કેટલીક વાર તો રિહર્સલ સુધ્ધા હોતુ નથી, કારણ કે લખાયેલુ નાટક જ ભજવાય, એ માન્યતાને પણ એ પડકારે છે જુલિયન બેક અને જ્યુડિથ મલીનાની સરદારી-વાળી મંડળીએ ૧૯૬૦ પછી જે પ્રયોગો કર્યાં છે તેમાના ઘણા યુરોપ અને અમેરિકાની ગલીઓમા ખુ લ્લેખુલ્લા થયા છે કેટલાક નાટકોના શરૂઆત અને વિકાસ, આજુબાજુ ઊભેલ પ્રેક્ષકોના સહકારથી થયા છે એમણે સ્ટેજનો આગ્રહ રાખ્યો નથી નાટ્યગૃહ માટેની જરૂરિયાત એમને દેખાઈ નથી ઊલટાનુ શહેરના ખુલ્લા રસ્તાઓ, ચોક અને ગલીઓમા છૂટથી હેરફેર કરવાનું એમને વધુ અનુકૂળ લાગ્યુ છે આવા આદર્શ વાતાવરણમા પ્રયોગો કરીને નાટકને એમણે લોકોના હૃદય આગળ લાવીને મૂકી દીધું છે.

હાલ યુરોપ અને અમેરિકામા આવી ઘણી નાટક મંડળીઓ ફરે છે તેઓ નેપલ્સ, મ્યુનિક કે લંડનની ગલીઓમા બેસીને લોકો જોડે વાતો કરતા કરતા નાટ્યવેશ ધારણ કરી લે છે. ઘણીવાર પ્રેક્ષકો પણ આવા નાટકોના પાત્રો તરીકે જોડાઈ જાય છે કોઈકવાર નાટકની રચના ત્યા ને ત્યા extempore થાય છે તો કોઈવાર પાત્રો, પ્રાચીન નાટકનો ખેલ કરે છે એ વખતે તેઓ અવનવાં મહોરા પહેરીને શહેરમા ઘૂમે છે અને પછી એકાદ ચોકમા આવીને ખેલ કરે છે આવા જૂનાનવા ખેલમા હમેશ વર્તમાન સમાજના પ્રશ્નો સંકળાયેલા હોય છે: વિયેતનામનું

યુદ્ધ, વિદ્યાર્થીઓના બળવા, સામાજિક રાજકીય અત્યાચારો, દંભ વ.ની રજૂઆત શહેરની વચ્ચોવચ્ચ— ઘણીવાર અનિશ્ચિત સમય લગી —થાય છે.

આ જાતની મંડળીઓએ પોતાનો એક વર્ગ ઊભો કર્યો છે, જે દિવસે દિવસે બહોળો થતો જાય છે. આ પ્રયોગોએ ચીલાચાલુ નાટ્યપરંપરાના કુરચા કાઢી નાખ્યા છે અને પિન્ટર જેવા સમર્થ લેખકોને પણ જૂની ઢબનાં અને ઘરેડવાળા ઠેરવ્યા છે. એમણે ક્લાસીકલ, મધ્ય કક્ષાના અને નીચી જાતના નાટકના જે સ્તર પાડવામાં આવેલા તેને પણ નાબૂદ કર્યા છે અને સમાજના જુદાજુદા વર્ગના લોકોને આકર્ષ્યા છે. વળી આ નાટકોમાં ઉદ્દંડતા કે સ્વૈરવિહારનો અતિરેક પણ નથી. એમના Repertoireમાં સ્વરૂપને પ્રાધાન્ય આપતા એવાં, તેમ જ રૂપ-રચના નહિ માત્ર હોય એવાં નાટકોનો સમાવેશ થાય છે. Living Theatre (જુલિયન બેક અને જ્યુડિથ મલીનાની સરદારીવાળા) ના Paradise Now નામના નાટકની કોઈ ચોક્કસ વાર્તા નથી : માત્ર એમાં વર્તમાન સમાજની અભિજ્ઞતા અને અસ્વસ્થતા દર્શાવતી જાતજાતની ટીકાઓ છે. લંડનમાં આ નાટક ગયા ઉનાળે ભજવાયું ત્યારે પ્રેક્ષકો તરફથી એના ઉપર પ્રહારો થયા હતા. એને પરિણામે પાત્રોએ નાટક બંધ રાખી પ્રેક્ષકો જોડે બેસીને ચર્ચા શરૂ કરી, અને અમુક સમય બાદ જ્યારે પ્રશ્નો પૂરા થયા, તો ફરી પાછું નાટક શરૂ કર્યું. આ વખતે પ્રેક્ષકોમાંના કેટલાક પણ એક નૃત્યના દૃશ્યમાં જોડાઈ ગયા.

અમેરિકામાં પહેલા ભજવાયેલ Hair નામના નાટકની ખૂબ બોલબાલા થઈ છે, એમાંના ટેકિનકલ આવિષ્કારો તેમ જ નગ્ન દૃશ્યો વ.ને કારણે એને નવા નાટક તરીકે આગળ ધરવામાં આવે છે પરંતુ લીવીંગ થિયેટરના પ્રયોગોની સામે એ વામણું અને ચીલાચાલુ લાગે છે. લીવીંગ થિયેટરના વધારે ચુસ્ત એવા નાટકોમાં Antigone છે. તેમાં કશો સન્નિવેશ નથી. પાત્રસંખ્યા ઘણી મોટી છે અને બધાં પાત્રો, નાટકની શરૂઆતથી અંત સુધી પ્રેક્ષકોની સમક્ષ રહે છે. એમાંનાં ઘણાખરાં તો પ્રેક્ષકોની સીટ પાસે, ગેંગ વેમાં, પાછળના રસ્તે કે દાખલ થવાના દરવાજા પાસે અભિનય કરી રહ્યાં હોય છે, તેથી પ્રેક્ષકને ચારે-બાજુથી અવાજો—સંવાદો સંભળાય છે. નાટકના ભયાનક રસને પ્રતીકાત્મક રૂપે ઉદ્દીપ્ત કરવા આ પાત્રો જમીન પર આળોટતા, ધ્રૂજતા, ધૂણતા કે ચીસો મારતા પોતાના શરીરને ભરડામાં લે છે અને નાટકના મડને પાશવી હિંસકતા દર્શાવી વ્યક્ત કરે છે. નાટકની શરૂઆત સ્ટેજ પર ઊભેલા, ઘુંટણિયે પડેલા, બેઠેલાં, અર્ધમૃત પ્રાણીની જેમ અવ-કાશમાં સ્થિર તાકીને, માત્ર અવાજની ઘરરાટી બોલાવતાં વીસેક પાત્રોથી થાય છે. જાણે કે લોર્કાની 'ભસતી ક્ષિતિજો'

અહી મૂર્ત થાય છે પછી સ્મશાનની એ કાળોતરી આબોહવામા મડદાંને પી ખતા ગીધ અને કૂતરાનો પ્રસગ પણ આ જ પાત્રો ભજવે છે એ ઉપરાત યુદ્ધનો પ્રસગ, અને યુદ્ધ પછીની પ્રજાની લોલુપતનો પ્રસગ castration અને orgy દ્વારા બતાવ્યા છે અહી નાટક કળાત્મક અનુભવની પરાકાષ્ઠાએ પહોચે છે, અને આધુનિક સમાજમા કળા અને સાહિત્યના ક્ષેત્રે જે નિષ્ક્રિયતા પ્રવર્તેલી છે, તેમા નવો પ્રાણ પૂરવાની એષણા રૂપે પ્રગટ થાય છે

—ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

બૅકેટની કથાસૃષ્ટિ : ૧

વિવેચકોએ નાટ્યકાર સેમ્યુઅલ બૅકેટ વિશે વધુ ચર્ચા કરી છે, પણ એની નવલકથાઓમા જ એની મૌલિકતા સવિશેષ પ્રકટ થાય છે નાટકો તો આ નવલકથાઓની પાદટીપ જેવા છે નવલકથામા વિશેષ સામર્થ્ય છે એનુ ફલક પણ વધુ વ્યાપક છે નાટકમાનુ વસ્તુ નવલકથાના વ્યાપક વસ્તુના ખણ્ડ રૂપ છે, સાચો બૅકેટ તો નવલકથાકાર બૅકેટ જ છે એણે સ્વેચ્છાએ નવલકથા માથી થોડા ચોસલા કાપીને એમાથી એકોક્તિઓ, કરુણમિશ્રિત પ્રહસનો વગેરે રચી કાઢ્યા છે

બૅકેટની પહેલી બે નવલકથાઓ મર્ફી (૧૯૩૮) અને વૉટ (લખાયેલી ૧૯૪૨ ૪૪ ના ગાળામા પણ પ્રસિદ્ધ થઈ ૧૯૫૩મા) અગ્રેજીમા લખાયેલી છે એની પાર્શ્વભૂ પણ અગ્રેજી સમાજની છે પણ આયર્લેન્ડમા જન્મેલા આ લેખક પછીથી આ ભૂમિકા છોડીને અગ્રેજી ફિલસૂફોના બુદ્ધિવાદ અને તર્કશાસ્ત્રને સ્થાને દેકાર્તની ફિલસૂફી સ્વીકારી એમા શરીર અને મન વચ્ચે પાડેલા પ્રભેદ એણે સ્વીકાર્યા સાહિત્ય પરત્વે એઓ પ્રૂસ્ત, સાર્ત્ર, સેલાઈન, કામૂ અને ઇયોનેસ્કો તેમ જ રૉબ્બ ગ્રિયે અને નાતાલી સારો જેવા પ્રયોગશીલ સર્જકોની એઓ વધુ નજીક છે છેલ્લા સો વર્ષની અગ્રેજી નવલકથા જોડે એમનો એટલો નિકટનો નાતો નથી એમને જો સમભાવ હોય તો તે જોયસ માટે અને કઈક અશે ડિકન્સ માટે તે પણ એ લેખકોની કથા સામગ્રી અગે નહી, પણ એમની રચનારીતિ અગે જ

કેટલાક બૅકેટને 'યુલિસિસ' લખ્યા પછી ભૂગર્ભમા ચાલી ગયેલા જોયસ તરીકે ઓળખાવે છે સ્ટેફન ડેડેલસ પોતે જે કાઈ આદર્યું તેમા નિષ્ફળ

ગયો હોત ને રખડુ કે નિરુદ્દેશ લેખક બની ગયો હોત તો એ બેકેટના વિશ્વમાં ગોઠવાઈ શક્યો હોત. બેકેટની નવલકથાના મોટા ભાગના નાયકો પોતાની કંટાળાભરેલી સંસારયાત્રાની નોંધ ટપકાવનારા લેખકો છે. કશા ઉદ્દેશ વિનાની એમની કથા તે કંઈક અહંતા-પૂર્વક એમના ભૂતકાળને નજર સમક્ષ રાખવાના પ્રયત્નરૂપ હોય છે, કારણ કે એમના વર્તમાનમાં એમને માટે કશું સુખ હોતું નથી. એમનો ભૂતકાળ પણ એમ તો દુઃખભર્યો જ હોય છે. એ દુસ્સાહસો અને ગુમાવેલી તકની કથની હોય છે. એમાં પરાણે લાદવામાં આવેલા સંબંધોની વાત હોય છે, એમનો વ્યવસાય, એમનાં કુટુમ્બ તથા એમના પરિચયમાં આવતાં અજાણ્યાં માણસો —આ બધાં મળીને એમના પર જે ગુજરે છે તે એમાં કહેવાયું હોય છે. એમની નાની નાની અપેક્ષાઓ અને એથી પણ ઓછી એમની તૃપ્તિ—આ બે વચ્ચેના અસંગતિપૂર્ણ તફાવતથી એઓ ક્રમશઃ વિશેષ સભાન બનતા જતા હોય છે.

મર્ફી, વેાટ્ટ, મોલોય કે મેલોન—આ કોઈને જગતના પદાર્થો જોડે કશું લાગતુંવળગતું નથી. પદાર્થો એમની સિદ્ધિના ક્ષેત્રની બહાર જ રહી જતા હોય છે. આ પાત્રો એમના સિવાયની દુનિયાથી વિખૂટાં જ હોય છે. એની ઈચ્છાઓ અને જરૂરિયાતોથી એઓ સાવ અજાણ્યા જ હોય છે. એમનાં મન અને શરીર વચ્ચેનો વિચ્છેદ અને બહારની દુનિયામાંના લોકો અને પદાર્થો વચ્ચેનો વિચ્છેદ—આ બેમાં એમને સાદૃશ્ય દેખાય છે. આમ બેકેટની દુનિયામાં આવાં છૂટાં પડેલાં અડધિયાં હોય છે. આ બે અડધિયાંઓ વચ્ચે સંઘર્ષ થાય છે, એક બાજુ શરીર અને મન વચ્ચે તો બીજી બાજુ માણસો અને પદાર્થો વચ્ચે તાણનો અનુભવ થાય છે.

વૈશ્વિક ભૂમિકા ઉપર બેકેટનાં પાત્રો આત્મસંજ્ઞાને શોધવા મથતાં હોય છે. એમ કરવા જતાં એઓ રોજ-બ-રોજની દુનિયાને ઘણી પાછળ મૂકી દે છે. આ શોધમાં કશું લાગણીવશતાનું કે કરુણ તત્ત્વ રહ્યું હોતું નથી. ઊલટાનું એ હાસ્યજનક જ નીવડે છે. આત્મસંજ્ઞા એમને પાછી હાથ લાગવાની નથી તે એઓ જાણતાં જ હોય છે. આપણે જે શોધતા હોઈએ તેને પામવાની આશા હોય અને છતાં એ હાથતાળી આપીને છટકી જતું હોય તો એ પરિણામમાં કરુણનો સંભવ રહે ખરો; પણ જે એના હાથમાંથી છટકી જાય છે તે સદા છટકી જ જવાનું છે એમ જાણીને પરિણામથી નિસ્પૃહ બનીને જે શોધે છે તેને બધું રમૂજભર્યું જ લાગે છે. એને ભોગે કરવામાં આવતી ઠેકડી, વિરોધાભાસી અનુભવો અને વ્યંગને સહી લઈને એ અમુક વિશિષ્ટ પ્રકારનો મૂર્ખ બની રહે છે. આમાંનું કશું એને દુભવતું નથી, કારણ કે આ કશું એ પૂરી ગંભીરતાથી લેતો નથી. જેને એ રમત

અહીં મૂર્ત થાય છે. પછી સ્મશાનની એ કાળોતરી આબોહવામા મડદાંને પીંખતા ગીધ અને કૂતરાનો પ્રસંગ પણ આ જ પાત્રો ભજવે છે. એ ઉપરાત યુદ્ધનો પ્રસંગ, અને યુદ્ધ પછીની પ્રજાની લોલુપતાનો પ્રસંગ, castration અને orgy દ્વારા બતાવ્યા છે. અહીં નાટક કળાત્મક અનુભવની પરાકાષ્ઠાએ પહોંચે છે, અને આધુનિક સમાજમા કળા અને સાહિત્યના ક્ષેત્રે જે નિષ્ક્રિયતા પ્રવર્તેલી છે, તેમાં નવો પ્રાણ પૂરવાની એંધાણી રૂપે પ્રગટ થાય છે.

—ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

બેકેટની કથાસૃષ્ટિ : ૧

વિવેચકોએ નાટ્યકાર સેમ્યુઅલ બેકેટ વિશે વધુ ચર્ચા કરી છે, પણ એની નવલકથાઓમા જ એની મૌલિકતા સવિશેષ પ્રકટ થાય છે. નાટકો તો આ નવલકથાઓની પાદટીપ જેવા છે. નવલકથામા વિશેષ સામર્થ્ય છે, એનું ફલક પણ વધુ વ્યાપક છે. નાટકમાંનુ વસ્તુ નવલકથાના વ્યાપક વસ્તુના ખણ્ડ-રૂપ છે, સાચો બેકેટ તો નવલકથાકાર બેકેટ જ છે. એણે સ્વેચ્છાએ નવલકથા-માથી થોડા ચોસલા કાપીને એમાથી એકોક્તિઓ, કરુણમિશ્રિત પ્રહસનો વગેરે રચી કાઢ્યા છે.

બેકેટની પહેલી બે નવલકથાઓ મર્ફી (૧૯૩૮) અને વૉટ (લખાયેલી ૧૯૪૨-૪૪ ના ગાળામા પણ પ્રસિદ્ધ થઈ ૧૯૫૩મા) અંગ્રેજીમા લખાયેલી છે. એની પાર્શ્વભૂ પણ અંગ્રેજી સમાજની છે. પણ આયર્લેંડમાં જન્મેલા આ લેખકે પછીથી આ ભૂમિકા છોડીને અંગ્રેજી ફિલસૂફોના બુદ્ધિવાદ અને તર્કશાસ્ત્રને સ્થાને દેકાર્તની ફિલસૂફી સ્વીકારી. એમા શરીર અને મન વચ્ચે પાડેલા પ્રભેદ એણે સ્વીકાર્યા. સાહિત્ય પરત્વે એઓ પ્રૂસ્ત, સાર્ત્ર, સેલાઈન, કામૂ અને ઇયોનેસ્કો તેમ જ રોબ્બ-ગ્રિયે અને નાતાલી સારો જેવા પ્રયોગશીલ સર્જકોની એઓ વધુ નજીક છે. છેલ્લાં સો વર્ષની અંગ્રેજી નવલકથા જોડે એમનો એટલો નિકટનો નાતો નથી. એમને જો સમભાવ હોય તો તે જોય્સ માટે અને કંઈક અંશે ડિકન્સ માટે. તે પણ એ લેખકોની કથા-સામગ્રી અંગે નહીં, પણ એમની રચનારીતિ અંગે જ.

કેટલાક બેકેટને 'યુલિસિસ' લખ્યા પછી ભૂગર્ભમા ચાલી ગયેલા જોય્સ તરીકે ઓળખાવે છે. સ્ટેફન ડેડેલસ પોતે જે કાંઈ આદર્યું તેમા નિષ્ફળ

ગયો હોત ને રખડુ કે નિરુદ્દેશ લેખક બની ગયો હોત તો એ બેકેટના વિશ્વમાં ગોઠવાઈ શકયો હોત. બેકેટની નવલકથાના મોટા ભાગના નાયકો પોતાની કંટાળાભરેલી સંસારયાત્રાની નોંધ ટપકાવનારા લેખકો છે. કશા ઉદ્દેશ વિનાની એમની કથા તે કંઈક અહંતા-પૂર્વક એમના ભૂતકાળને નજર સમક્ષ રાખવાના પ્રયત્નરૂપ હોય છે, કારણ કે એમના વર્તમાનમાં એમને માટે કશું સુખ હોતું નથી. એમનો ભૂતકાળ પણ એમ તો દુઃખભર્યો જ હોય છે. એ દુસ્સાહસો અને ગુમાવેલી તકની કથની હોય છે. એમાં પરાણે લાદવામાં આવેલા સંબંધોની વાત હોય છે, એમનો વ્યવસાય, એમનાં કુટુમ્બ તથા એમના પરિચયમાં આવતાં અજાણ્યાં માણસો —આ બધાં મળીને એમના પર જે ગુજરે છે તે એમાં કહેવાયું હોય છે. એમની નાની નાની અપેક્ષાઓ અને એથી પણ ઓછી એમની તૃપ્તિ—આ બે વચ્ચેના અસંગતિપૂર્ણ તફાવતથી એઓ ક્રમશઃ વિશેષ સભાન બનતા જતા હોય છે.

મર્ફી, વૉટ, મોલોય કે મેલોન—આ કોઈને જગતના પદાર્થો જોડે કશું લાગતુંવળગતું નથી. પદાર્થો એમની સિદ્ધિના ક્ષેત્રની બહાર જ રહી જતા હોય છે. આ પાત્રો એમના સિવાયની દુનિયાથી વિખૂટાં જ હોય છે. એની ઈચ્છાઓ અને જરૂરિયાતોથી એઓ સાવ અજાણ્યા જ હોય છે. એમનાં મન અને શરીર વચ્ચેનો વિચ્છેદ અને બહારની દુનિયામાંના લોકો અને પદાર્થો વચ્ચેનો વિચ્છેદ—આ બેમાં એમને સાદૃશ્ય દેખાય છે. આમ બેકેટની દુનિયામાં આવાં છૂટાં પડેલાં અડધિયાં હોય છે. આ બે અડધિયાંઓ વચ્ચે સંઘર્ષ થાય છે, એક બાજુ શરીર અને મન વચ્ચે તો બીજી બાજુ માણસો અને પદાર્થો વચ્ચે તાણનો અનુભવ થાય છે.

વૈશ્વિક ભૂમિકા ઉપર બેકેટનાં પાત્રો આત્મસંજ્ઞાને શોધવા મથતાં હોય છે. એમ કરવા જતાં એઓ રોજ-બ-રોજની દુનિયાને ઘણી પાછળ મૂકી દે છે. આ શોધમાં કશું લાગણીવશતાનું કે કરુણ તત્ત્વ રહ્યું હોતું નથી. ઊલટાનું એ હાસ્યજનક જ નીવડે છે. આત્મસંજ્ઞા એમને પાછી હાથ લાગવાની નથી તે એઓ જાણતાં જ હોય છે. આપણે જે શોધતા હોઈએ તેને પામવાની આશા હોય અને છતાં એ હાથતાળી આપીને છટકી જતું હોય તો એ પરિણામમાં કરુણનો સંભવ રહે ખરો; પણ જે એના હાથમાંથી છટકી જાય છે તે સદા છટકી જ જવાનું છે એમ જાણીને પરિણામથી નિસ્પૃહ બનીને જે શોધે છે તેને બધું રમૂજભર્યું જ લાગે છે. એને ભોગે કરવામાં આવતી ઠેકડી, વિરોધાભાસી અનુભવો અને વ્યંગને સહી લઈને એ અમુક વિશિષ્ટ પ્રકારનો મૂર્ખ બની રહે છે. આમાંનું કશું એને દુભવતું નથી, કારણ કે આ કશું એ પૂરી ગંભીરતાથી લેતો નથી. જેને એ રમત

જ ગણે છે તેને એ રમી નાખે છે બેકેટના નાયકો જાણે છે કે એમના છેદાયેલા મન અને શરીર કદી સધાવાના નથી. આમ છતા એઓ ધીરજથી એમ થવાની રાહ જુએ, રમત ચાલુ રાખે અને અપેક્ષા ન છોડે એવું ઇચ્છવામા આવે છે. બધા જાણે ગોદોની રાહ જોઈ રહ્યા હોય છે, પણ એ કદી આવતો નથી. એ જ એમનો વ્યાધિ મટાડી શકે, પણ આવો ઉકેલ આપણી આ બેહૂદી દુનિયામા અસભવ છે

આ વિશિષ્ટ પ્રકારનો મૂર્ખ તે બેકેટને મન એક દાર્શનિક સત્તા છે. એ 'સામાન્ય' સમાજથી એટલો તો બહાર રહે છે કે એના કાર્યો તથા એનો વ્યવહાર વૈશ્વિક ભૂમિકા પર થતા હોય એવું લાગે છે પાત્રને એની આજુબાજુના પદાર્થથી જુદુ પાડીને અને વળી એને શરીર અને મનમા વિભક્ત કરી નાખીને બેકેટ સફળતાપૂર્વક અમુક પ્રકારની છિન્ન વાસ્તવિકતા સરજી શકે છે. એ વિશ્વમા મૂર્ખો, રખડુઓ, પાગલો અને કયાય ગોઠવાઈ ન શકે એવા જીવ વસતા હોય છે અતિવાસ્તવવાદી કલ્પનોના વિલક્ષણ સયોજન જેવી એ દુનિયા છે. આ સયોજન કથાનકના વેગથી સિદ્ધ થતું નથી પણ વ્યકિતગત લાગણીઓની જુદી જુદી અવસ્થાઓથી સિદ્ધ થતું હોય છે.

જો મનની, લાગણીની કે બિમારીની અવસ્થાઓ જ માત્ર ખાતરીપૂર્વક સ્થાપી શકાય એવી હકીકતો હોય તો પછી વસ્તુઓના અસ્તિત્વનું શુ? જુદી જુદી ઇન્દ્રિયોને થતા ભાસરૂપ જ જો કોઈ વસ્તુ હોય તો પછી કોઈ પદાર્થને એનો આગવો આકાર કે સત્ત્વ ખરેખર હોઇ શકે નહીં. જુદી જુદી ઈન્દ્રિયોને જુદે જુદે સમયે એનો જુદો જુદો ભાસ થાય તેમ એનુ રૂપ બદલાતું રહે. તો પછી આપણે વસ્તુઓ પર કશો વિશ્વાસ રાખી શકીએ નહી. દેકાર્તની ફિલસૂફીમા મનનું પદાર્થના કરતા ઝાઝું મહત્ત્વ છે, આત્મલક્ષિતાનું વસ્તુલક્ષિતા કરતા વિશેષ મહત્ત્વ છે. મન અને પદાર્થ વચ્ચેનો યોગ ઈશ્વર દ્વારા જ થઈ શકે. ઈશ્વરે માનવીમા શરીરમા માનવાની ઉત્કટ વૃત્તિનુ આરોપણ કર્યું છે. પણ જો શરીર હોય જ નહીં તો ઈશ્વરે પ્રવચના કરી ગણાય. પણ ઈશ્વરનો જે સ્વભાવ છે તે જોતા એ આવી રીતે આપણને છેતરે નહી, માટે શરીરનું અસ્તિત્વ હોવુ જ જોઈએ.

પણ બેકેટની જેમ જો કોઈ વિશ્વમાથી ઈશ્વરને ખસેડી નાખે તો શુ થાય? તો પછી માનવી અને એની સપત્તિ, માનવી અને એની આજુબાજુના બહારના પદાર્થો વચ્ચે, આવા સંબંધની કડી જ દૂર કરવામા આવે તો, ગો સબંધ સભવી શકે? તો એક પ્રકારની અરાજકતા જ પ્રવર્તી રહે. બેકેટની નવલકથાઓમા આવી જ અરાજકતા પ્રવર્તે છે. એમાં પાત્રો પોતાના લખાણ દ્વારા જે સમસ્યાઓનું નિરૂપણ કરે છે તે દ્વારા જ કશીક

વ્યવસ્થા સ્થાપવામાં આવે છે. બૅકેટ પાત્રને એનું પોતાનું વિશ્વ ઘડી લે અને પોતે જ મન અને શરીર વચ્ચેના જરૂરી સંબંધો ઉપજાવી લે એવો સર્જક બનાવે છે અને એ રીતે એને ઈશ્વરને સ્થાને સ્થાપે છે. ઈશ્વરનું કાર્ય ઉપાડી લેનારા શાપિત લેખકનો આવો ઉપયોગ તે બોદલેર અને રેંબોના સમયથી વપરાતી જાણીતી તદબીર છે. બૅકેટના લેખક પાત્રો મોલોય, મોરાન, મેલોન અને અનામી પોતપોતાની આગવી દુનિયા સરજે છે. એમની સૌથી મોટી સમસ્યા પદાર્થોની દુનિયા જોડે સુલેહ સ્થાપવાની હોય છે, પ્રાથમિક જરૂરિયાતની વસ્તુઓ હાથવગી કરવાની એમની મોટી સમસ્યા હોય છે. બૅકેટે આ જરૂરિયાતો બહુ ઘટાડી નાખી છે. એમને જરૂર છે માત્ર પથ્થર, પેન્સિલ, નોટબૂક, 'લાકડી, છત્રી અને સાયકલની. આથી વ્યક્તિ અને પદાર્થ વચ્ચેના સંબંધોની સમસ્યાને હળવી બનાવી દેવાઈ છે, આ સમસ્યાનો ઉકેલ કરુણ નહીં પણ હાસ્યપ્રેરક સાધનોથી આવે છે.

બૅકેટમાં પ્રુસ્તની અસરને કારણે એક પ્રકારની કઠોર વાસ્તવિકતા છે, અને જોયસ, સ્ટર્ન અને સ્વીફ્ટ જેવા જુદી જુદી તરેહના લેખકોમાંથી હાસ્યપ્રેરક યુક્તિઓ યોજીને એમણે આ કઠોરતાને હળવી બનાવી છે. યુદ્ધ પહેલાંની નવલકથાઓ અંગ્રેજીમાં લખાયેલી છે. એમાં અંગ્રેજ લેખકોનો પ્રભાવ વરતાઈ આવે છે. એનાં વસ્તુ પણ એટલાં નિરાશાભર્યાં નથી, જો કે એમાં ગ્લાનિ છે ખરી; પણ યુદ્ધોત્તર નવલકથાઓ ફ્રેન્ચ ભાષામાં લખાઈ છે. બૅકેટની દૃષ્ટિએ એ નવલકથાઓ એમના દૃષ્ટિબિંદુનું વધુ પ્રતિનિધિત્વ ધરાવે છે, એમાં એઓ કામૂ અને સાર્ત્રની સૃષ્ટિમાં છે તેવી અસંગતિની વધુ નજીક છે. આ બંને ગાળાની નવલકથાઓમાં બૅકેટનું લાક્ષણિક તત્ત્વ તો છે જ. એ છે મૂર્ખ, રખડુ કે અજનબી. એલિઝાબેથના જમાનાના રંગલાનું એ જાણે છાયારૂપ છે. પતનોન્મુખ દુનિયાનો એ અજનબી પ્રતિનિધિ બની રહે છે. હવે એ જ અનુભવને કારણે સૌ શેઠને સ્થાને છે, કારણ કે બીજાં ધોરણો હવે રહ્યાં નથી. એસ્ટ્રાગોન અને વ્લાડીમર જે કદી આવનાર નથી એવા ગોદોની રાહ જુએ છે, અને એને મેળવીને એ પોતાના થોડા અંશને ઉગારી લેવા ઇચ્છે છે, મર્ફી કામ કરવાનું ટાળે છે અને કામ કરવાથી જેટલો ત્રાસ થયો હોત તેનાથી વધારે જુલમ પોતાના પર ગુજારે છે. વોટ્ટ આખો વખત એના શેઠ મિ. નોટને મળવાનો પ્રયત્ન કરતો રહે છે. એની એ વફાદારીપૂર્વક મૂંગોમૂંગો સેવા કરે છે. મેલોન પેટ ભરે છે અને મલોત્સર્ગ કરે છે. અનામીને મૌન ગમે છે, પણ શબ્દોના ધોધ વચ્ચે એ ફસાઈ જાય છે. આ બધા 'મરવા પડેલા ગ્લેડીએટર્સ' છે. આ અર્થહીન

દુનિયાનુ તળિયુ તાગવાનો પુરુષાર્થ કરીને આખરે એઓ ખિન્ન બની જાય છે તે એમની ચારિત્ર્યમત્તાને કારણે જ

આ બધા મૂર્ખ હોય તો યે એ સૌ પોતપોતાનુ આગવુ ગૌરવ સિદ્ધ કરે છે જેની એઓ રાહ જુએ છે તે કશુ જ નથી તે એઓ જાણતા હોય છે, ને તેથી જ આ કરુણ દુનિયામા એઓ હાસ્નાસ્પદ પાત્રો બની રહે છે એઓ નિષેધ અને નિયતણો સામે રોષે ભરાય છે અને પ્રતાપ કરે છે અને એમ કરતા કેટલાક ખૂબ મહત્ત્વના પ્રશ્નો પૂછે છે માણસની જિન્દગી ચાલુ હોય અને રતા પતી પણ ગઈ હોય તો તેણે કયો કાળ વાપરવો? અનુભવને કારણે સૌ પ્રકારની આશાને નકારી કાઢ્યા પછી આપણુ શરીર શો અર્થ સૂચવે? શરીર અને આત્મા—બને કશુ સુખ ન આપતા હોય અને સ્મૃતિથી માત્ર દુખ જ થતુ હોય તો માનવીએ શેને સારુ જીવવુ? પોતાની બહારના કશા સાથે જેને કશો સબધ નથી કે જેને કશુ પ્રયોજન નથી તેને શી આકાક્ષા હોય? તેને શા લક્ષ્ય હોય? માનવી અને ઈશ્વર બનેમાની શ્રદ્ધા જો લોપ પામી હોય તો શુ થાય? ઈશ્વર અસભવ લાગે અને માનવી જુગુપ્સાજનક લાગે તો શુ થાય? જીવન અર્થહીન બની ગયુ હોય તો માનવી શેનો વિચાર કરે? મૃત્યુને શોધવા માટે એનામા શક્તિ ન રહી હોય તો એ શુ કરે?

આ પરિસ્થિતિને બેટ હાસ્યજનક શી રીતે બનાવી શકે છે? આ માટેની એની મુખ્ય તદબીર તે ભાષાની છે એ ભાષા દ્વારા એ ઠેકડી ઉડાવે છે, ગુસ્સે કરે છે, કટાક્ષ આપે છે, ભાષાને ગઠાઈ જાય એવી રીતે વાપરે છે અને આપણને અકળાવી મૂકે છે પણ ભાષા સર્વથા નિષ્ણાતના હાથમા જ રહે છે વળી એ વિડમ્બનાનો ઉપયોગ કરે છે, કેટલીકવાર એ અણસરખી વસ્તુને અડખેપડખે મૂકી આપે છે, પરિચિત અને અપરિચિતને સમાતર ગોઠવી દે છે આ બધાનો હેતુ કપોલકલ્પિત લાગવા છતા બેહદી રીતે સાચી એવી વાસ્તવિકતાનુ નિર્માણ કરવાનો છે

'મર્ફી' મા એ જ નામધારી પાત્ર મેષરાશિમા જન્મેલા જાતક માટેના રામસ્વામી કૃષ્ણસ્વામી નારાયણસ્વામી શુક્રે માંડેલા જન્માક્ષરમા ગઠાઈ ગયેલી ભાષામા લખેલા વિનતીપત્રને અનુસરે છે જો એ શુકની આગાહીને અનુસરે તો એને સફળતાની ખાતરી આપવામા આવી છે આમ નસીબના દરેક પલટા વખતે મર્ફી શુકની સલાહ લે છે છતા મર્ફી જાણે છે કે "એની નોકરીની તક બને જગાએ અથવા સર્વત્ર એક સરખી છે"— શુકના હાથમા એ આવી શકે એમ નથી મર્ફી સફળ માણસ છે, એ મૃત્યુનિયત્રિત માનવી છે શુકનુ ભવિષ્યકથન તો ચલતાપૂર્જા, જમાનાના ખાધેલ, હિંમતવાન, સાહસિક માનવી માટેનુ છે જે પોતાની પ્રગતિ માટે ભોગ

આપી શકે. આમ છતાં શુક મર્ફીનો ઈશ્વર છે. શુકનું ભવિષ્યકથન અને પોતાની વિશ્રાન્તિ તથા શાન્તિ માટેની ઇચ્છા— આ બે વચ્ચે એ ફસાયો હોય છે. અલબત્ત, શુક નકલી પેગમ્બર છે. સ્પર્ધા પર જીવતી દુનિયા માટે એવો જ પેગમ્બર હોય. આમ છતાં મર્ફી જેનામાં શ્રદ્ધા રાખે એવું બીજું કોઈ નથી. શુકને અનુકૂળ નીવડે એ રીતે એ પોતાના વિચારો ગોઠવે છે ખરો, છતાં ઈશ્વરમાત્રની નિરર્થકતા એ ઓળખી લે છે. મર્ફી પોતાની જાત સાથે એકરાર કરે છે: "હું તો નાની દુનિયાનો છું." એ શા માટે હાસ્યજનક પ્રસંગ ઊભા કરે?

મર્ફી પછી ચાર વર્ષે લખાયેલી નવલકથા 'વોટ'માં વિડમ્બનાઓની પરમ્પરા છે. વોટ ચસકેલ મગજના મિ. નોટને ઘરે કામ કરવા રહે છે. વોટ (what)નું નામ શાશ્વત પ્રશ્નને સૂચવે છે, એનો ઉત્તર મળવાની કશી શકયતા નથી: એ જ રીતે નોટ (No-t)નું નામ શાશ્વત ઉત્તરને સૂચવે છે, પછી પ્રશ્નની કશી શકયતા જ રહેતી નથી. પણ વોટ એના શેઠને મળી શકતો જ નથી, ને આથી નોટ વોટને સીધી ના કહી શકતો નથી. વોટ બધાં શાણપણને અને જીવનને સુધ્ધાં નકારે છે. નોટના ઘરમાં જીવન એવું તો મંદ ગતિએ ચાલે છે કે એની દરેક પ્રવૃત્તિને પુરાણકલ્પનનું રૂપ પ્રાપ્ત થતું લાગે છે. દાખલા તરીકે એના ઘરમાં ખાવા માટેની જંગી તૈયારી ચાલી છે, અનેક પ્રકારના ભોજન અને પેયનો ગંજ ખડકાય છે, પણ એમાં સ્વાદ નથી હોતો, એમાં આનંદની શકયતા પણ રહી હોતી નથી.

નોટના ઘરમાં જીવન ગોકળગાયની ગતિએ ચાલે છે. નોકરો જાણે પોતપોતાનું કામ કરવા નિર્માયા હોય અને એનાં પરિણામથી ખતમ થઈ જવાના હોય એમ વર્તે જાય છે. વોટ નોટને મળવા ઇચ્છે છે, પણ એ બરતરફ થવાનો હોય છે ત્યાં સુધી નોટને રૂબરૂમાં મળવાનો પ્રસંગ આવ્યો નથી. આ મુલાકાત નથી થતી તેને કારણે કાફકાની 'દુર્ગ' નવલકથામાં બને છે. તેમ આખા કથાનકમાં કશા મુકાબલાના અભાવે ગતિનો સર્વથા અભાવ જ હોય છે, જે વસ્તુઓ બની શકતી નથી તેનો કરુણસભર હાસ્યરસ જ નવલકથાનું હાર્દ બની રહે છે. વોટ નોટને ત્યાં નોકરીએ જાય છે તેની જે ક્ષણ બૅકેટ ઝડપી લે છે તે પછી જાણે ખસતી જ નથી, તે જાણે અત્યન્તિક ક્ષણ બની રહે છે. આ સંબંધમાં બૅકેટ અર્થહીન પ્રશ્નો પૂછીને એમાંથી અર્થ તારવવાનો પ્રયત્ન કરે છે, પણ એને એ ક્ષણ સિવાય કશાંની ભાળ લાગતી નથી. વોટ (what)ની શોધનો કશો અર્થ હોતો નથી. આથી બૅકેટ એમ સૂચવે છે કે તત્કાળપૂરતું જીવન અને એ માટે ઊગરી જવાની તદબીર— આને અંગેની સમસ્યાઓનો જ કશો અર્થ છે,

કારણ કે એમા પોતાના નૈપુણ્ય સિવાય બીજા કશાના પર આધાર રાખવાનો હોતો નથી.

નામો, શબ્દો, પરિસ્થિતિઓ, વસ્ત્રો, અસબાબ— આ બધાનું અનેક રીતે થયા કરતું પુનરાવર્તન બેકેટની નવલકથાઓમા આવ્યા જ કરે છે અને કથાવસ્તુ વિનાની નવલકથામાં સામગ્રી પૂરી પાડે છે. ઍબ્સ્ટ્રેક્ટ શૈલીનો ચિત્રકાર જે રીતે ઉપયેાગ કરે તે રીતે બેકેટ શબ્દોને વાપરે છે. એથી રંગ અને આકાર સિવાય બીજા કશાનું સૂચન થતુ નથી. રેખા કે શબ્દ બીજા કશાના પ્રતિનિધિ નથી હોતા. પુનરાવર્તન પામતા કે નવા અન્વયમા જોડવાતા શબ્દો વાચકના મન પર પદાર્થોને ઠસાવે છે. વજનદાર લાગે એવાં પુનરાવર્તનોને કારણે શબ્દ કૅમેરાની આખનું સ્થાન લે છે; બેકેટ વાચકના મન પર ઠોકી ઠોકીને કલ્પનો ખડાં કર્યે જાય છે. આખરે પોતાની જાતને ઉગારી લેવા ખાતર પણ વાચકે એ કલ્પનોની નોંધ લેવી જ પડે છે.

અંગ્રેજી ભાષા છોડીને ફ્રેન્ચ ભાષાનો આશ્રય લીધા પછી તો, બીજા વિશ્વયુદ્ધની અસરને કારણે, એ વધુ અસંગાતપૂર્ણ કલ્પનો રચે છે. પણ આખા વિશ્વે મળીને માનવીની ઠેકડી ઉડાવ્યાનુ વાતાવરણ તો ચાલુ જ રહે છે.

'મોલોય' થી શરૂ થતી નવલકથા-ત્રિપુટીમાં માનવીના કરુણ અંજામ પરત્વેની ચિન્તાતુરતા દેખાવા લાગે છે. 'મર્ફી'માં હતો તેવો 'સુખદ' અન્ત હવે દેખાતો નથી.

આગળની નવલકથાનાં પાત્રો જેમ અલેાપ થઈને ખોવાઈ જતાં તેમ હવે બનતું નથી. પાત્રો એવું ઇચ્છે છે છતાં એ હવે શકય રહ્યું નથી. એઓ દિશાશૂન્ય બનીને જિન્દગી સામે ઝૂમે છે, આશાસ્પદ મરણને પણ પ્રાપ્ત કરવાની એમને આશા નથી. વેગળાપણું, એકલવાયાપણું, આત્મસંજ્ઞાનો અભાવ — કાફકાની સૃષ્ટિનાં પાત્રોમાં દેખાય છે તેમ-આ નવલકથા-ત્રિપુટીમાં દેખાય છે.

અહીં માણસ પદાર્થોથી વેગળો પડી ગયો છે એટલું જ નહીં, એ પોતાની જાતિથી પણ છૂટો પડી ગયો છે. પ્રકૃતિ સાથે પણ એ સંબંધ સ્થાપી શકતો નથી. આ ન્યાતબહાર મુકાયેલાઓ માટે મુક્તિની કશી આશા નથી, કારણ કે એઓ જેવા છે તે રૂપે જ ટકી રહી શકે એમ છે. એમની આત્મોક્તિઓ પણ એટલું જ સૂચવે છે કે એઓ કેવલ પોતાને વિશે જ વાત કરી શકે એમ છે. બાહ્ય વિશ્વનો સંદેહ હવે પાકો બને છે, એની સામે પાત્રો પોતાની વ્યક્તિગત ચેતના લઈને ઝૂઝે છે.

બેકેટનાં પાત્રો, કશું નથી કહેવાનું હોતું તોય, બોલ્યે જ રાખે છે. જે બની શકયું હોત તેની જ આખો વખત એઓ પંચાત કરતા રહે છે, જે દુનિયામાં એઓ વાસ નથી કરી શકયા તેની એઓ વાત કર્યે રાખે છે. બેકેટ આમ સૂચવે છે: "જો એમને દાંત હોત તો એઓ ચાવી

શકયા હોત, જો એઓ પાંગળા ન હોત તો ચાલી શકયા હોત, જો એમનામાં કામવાસના હોત તો એઓએ આનંદ-પૂર્વક સંભોગ કર્યો હોત, જો જિન્દગી છે તેથી કાંઈક જુદી જ હોત તો કદાચ એમને પ્રેમનો અનુભવ પણ થયો હોત." જો અને તો વચ્ચે એમની જિંદગી વહેંચાઈ ગઈ છે. આ શરત એમની પ્રતિક્રિયાઓને સીમિત કરી દે છે. જો યાતનાનો ભય ન હોત તો મોલોયે આપ-ઘાત પણ કર્યો હોત. એની આખી જિંદગી જેનો પત્તો નથી, જેને વિશે સંદેહ છે તેવી મા જોડે સંબંધ ફરીથી બાંધવાના પ્રયત્નમાં વીતે છે. "હું મારી મા સાથે આ મુદ્દાની પતાવટ કરવાનું નક્કી કરી બેઠો છું, પણ એમાં કદી સફળ થયો નથી." એની મા ખરેખર છે એની આપણને ખાતરી છે ખરી? સ્વર્ગનું સુખ અને નરકની યાતના—આ બેની વચ્ચેની ભૂમિમાં મોલોય જીવે છે. ત્યાંથી ખસી શકવાની જરાય શકયતા નથી. બેકેટનાં બીજાં પાત્રોની જેમ એ પણ એક એવા નરકમાં રહે છે જ્યાં બધું જ સંદેહભર્યું છે ને સ્મૃતિ સુધ્ધાં ગૂંગળાવી મૂકે છે.

પોતાની માનવતાને સ્થાપીને પોતાને પૂર્ણ કરવા માટે મોલોયે એની માને શોધી જ કાઢવી જોઈએ. નવલ-કથાના ઉત્તરાર્ધમાં આ જ કારણે મોરાન પણ મોલોયને શોધે છે. આ શોધનાં વર્તુળો નવલકથામાં વિસ્તર્યા કરે છે, બીજાના અભિજ્ઞાનથી પોતાની સંજ્ઞાને સ્થાપવાના પ્રયત્નો ચાલ્યા જ કરે છે. ભૂખ્યો, પાંગળો, ઠંડો, લાચાર, આપણને અને એને ખબર છે કે જે કદી નથી જડવાનું તેને શોધ્યા કરતો મોલોય આપણા સૌના અંશરૂપ છે એમ મોરાન એને વિશે વિચારે છે. મોલોય મોરાનને અજાણ્યો નથી—એ એકબીજાનાં પ્રતિરૂપો છે. બીજાની શોધ માટે નીકળેલો અંશતઃ પોતાને જ શોધતો હોય છે અને એને શોધતાં એ પોતાને પણ શોધી કાઢે છે.

મોલોય અને મોરાન પ્રેમ વગર ચલાવી લઈ શકે છે, જો કે એને માટે એઓ ઝાંવાં મારે છે ખરા. મોલોયને એના જેવું કાંઈક મળી રહે છે ત્યારે મોરાનમાં હસ્તમૈથુન પૂરતી પણ શક્તિ નથી. બંનેએ જાતીય વાસના વિશે સાંભળ્યું છે અને મરતાં પહેલાં એનો અનુભવ કરવાનું બંનેને મન છે. એમની પ્રેમને માટેની શોધ પ્રેમની વિડમ્બના બની રહે છે. એક વસૂકી ગયેલી, બેસી ગયેલી છાતીવાળી, બકરીથી સહેજે ય ચઢે નહીં એવી સ્ત્રી મોલોયને મળી રહે છે. દુનિયા આખી જેને ઝંખે છે તે વાસનાને મોલોય એની દ્વારા પામે છે.

[ક્રમશઃ]

ફરી ફરી વાંચો

આજે આપણે ત્યાં કોઈ પ્રકારની બૌદ્ધિક મડાગાંઠો, ઊહાપોહ, વિતંડાવાદ, યોગ્ય-અયોગ્ય નિર્ણય લેવાની પ્રક્રિયા, ગમ્ભીર ભૂલો કરવાનું જોખમ, નકાર-સ્વીકાર, ઝનૂન, પ્રતિભાવ, પ્રતિક્રિયા, અભિપ્રાય, મનોવલણ, આપણે પણ મત આપવાના અધિકારી છીએ તેવી જીવંતતા, નવી શક્યતાઓ પ્રત્યેનું કુતૂહલ, વૈચારિક આપ-લે— એ પ્રકારની પરિસ્થિતિ જોવા મળતી નથી. બધા જ જાણે કે નરમઘેંશ જેવા બની ગયા છે. બધાએ જાણે કે તેમની બુદ્ધિ, દૃષ્ટિ અને સંવેદનાને તાળું મારી બંધ કરી દીધી છે. કોઈ જાણે કે કશું સ્વીકારવા નકારવા સમર્થ રહ્યું નથી. કોઈ કોઈને બિરદાવતું નથી, કોઈ કોઈને વખોડતું નથી, કોઈ પણ વ્યક્તિ કોઈ પણ પ્રકારની બૌદ્ધિક હાડમારી ભોગવવા તૈયાર નથી; જાણે કે બધા જ સમભાવી ભયથી થથરતા વ્યક્તિત્વ વગરના નિર્જીવ બની ગયા છે. ક્યાંય પ્રત્યાઘાત કે વિરોધ નથી. બધા સમાધાનકારી વલણ ધરાવતા પાકટ પંડિતો બની ગયા છે.

પરંતુ કોઈ પણ જગ્યાએ જ્યાં આ પ્રકારની પરિસ્થિતિનું નિર્માણ થાય છે ત્યા માણસો માત્ર ટકી રહેવાની જ ભૂમિકા શોધતા ફરે છે; ત્યાં કદીયે બીજાને સોંપતા જઈ શકીએ તેવો વારસો માણસ પ્રાપ્ત કરી શકતો નથી. અને એ સન્દર્ભમાં જ આપણને અત્યારે જીવન અને કલા પ્રત્યે કશીયે લેવાદેવા નથી. પરંતુ આપણી પેઢી એક અકબંડિયાં ખાતી પેઢી છે, જેમણે માત્ર ભ્રાન્તિઓ કાયમ રાખવા બુદ્ધિને બંધ કરી રાખેલી એવો આરોપ હવે પછી કોઈ પણ મૂકી શકશે.

આપણો વાચકવર્ગ પણ અશિક્ષિત અને કલા વિષેની કોઈ પણ પ્રકારની પ્રાથમિક સૂઝ ન ધરાવતો, બધી જ રીતે અળગો પડી ગયેલો અસભાન અને રૂઢિચુસ્ત છે. એટલે વાચકવર્ગ અને લેખકવર્ગના બંને બિંદુએ પહોચીને કોઈ એકાદ એકલદોકલ માણસને અફસોસ કરવાનો વારો આવે એ પહેલા આપણે તેને સહિષ્ણુતાના પાઠ શીખવી દઈએ તો સારું.

—શ્રીકાન્ત શાહ

અર્વાચીન ગુજરાતી ગદ્ય : એક નમૂનો

ડાફરાના "સોસસેવીંગ-એજન્ટ્સ" ઉર્ફે ગુજરાતીમાં ફેન્ટાસીની સ્વપ્નાની દુનિયામાં ખોયાં ખોયાં-શા હાફડાતા નજરે ચડી આવે છે. પ્રધાને સમસામયિક લેખકો અનુભવથી વંચિત છે, ફલતઃ સમકાલીન સાહિત્યમાંથી જીવનની છાપ ઊઠતી નથી. પેઢીગત સંઘર્ષ થયું છે પણ પ્રસ્તુત સાલસાઈભર્યું બોલ્યા કરે છે, પણ આધુનિકતાનું એક તેજસ્વી લક્ષણ ઉભારનારી—એ સમસામયિક પેઢીમાં છે.

—ચન્દ્રકાન્ત બક્ષી

થોડુંક બક્ષી વિશે

બક્ષીને 'જાતકકથા'માં શી જરૂર પડી તે ઔરંગઝેબની મસ્જિદો ને ગુજરાતની ખડકીની ખૂબ મહતની વચમાં ઘસડી લાવીને ઘોકાવી કાઢી! મીરની બાટલીઓ સળંધરૂ મૂકી તેર ગત ને બીજી ખાંખી ઉઘરાની ફાકી ઉપર એક સિગારેટ ભૂલભુલામણી છે. એનું તેટલા માત્રથી 'જાતકકથા'ની અંદરના અનુભવને જતો કરવાનું વેદિયાપણું હું શા માટે કરું? એના ગૌતમ જેવો હું નથી, તેથી તો મને એની 'પ્રેમકૂક' અનુભવની સેવી વધુ મજાની લાગે ને મોક્ષગામી! કીડીમંકોડાનો અવતાર જે જીવ હોય ને મૂકે તો આવે કેમ છોડે? ને તે ય આટલી સસ્તી કીમતે મળી જતો હોય ત્યારે?

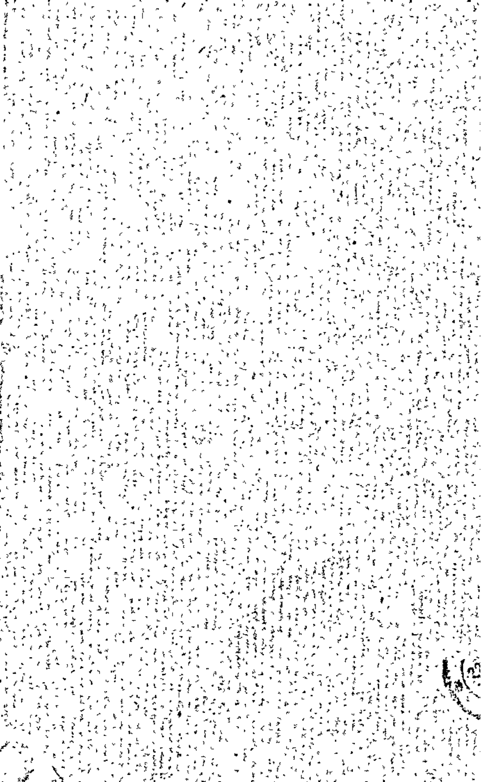
—પ્રબોધ ચોક્સી

આત્માનમ્ સિદ્ધિ

વિવેચક જૂના શિષ્ટ ગ્રંથોનું ઉત્તમ વિવેચન આપે એટલું જ પૂરતું નથી. એની શક્તિની કસોટી તો, રચાતા આવતા સાહિત્યને તારતમ્યબુદ્ધિએ તપાસી એની અંતર્ગત શક્યતાઓ અને સિદ્ધિઓ પોતાની ઘડાયેલી રુચિ વડે ઓળખી કાઢી એની સાચી મુલવણી કરવામાં છે.

—ઉમાશંકર જોષી

ઉષા જોષીએ ચન્દ્ર મુદ્રિકા, ... વડોદરા-૧ માં છાપીને ... પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨ થી પ્રગટ કર્યું.



ઊહાપોહ-૩

ઉ
હા
પો
હ

૩

નવેમ્બર ૧૯૬૬

વર્ષ ૧ અંક ૩

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવાં. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ:

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

રાધેશ્યામ શર્મા
સીતારામ સદન,
મુલાભાઈ પાર્ક, ગીતામંદિર રોડ
અમદાવાદ-૨૨

નટવરસિંહ પરમાર
ભાયા સ્ટ્રીટ, નાનપુરા
સુરત.

જાહેરખબરના દર

એક પાનના	રૂ. ૧૦૦
અર્ધા પાનના	રૂ. ૬૦
અંદરનું પૂઠું	રૂ. ૧૫૦
છેલ્લુ પૂઠું	રૂ. ૨૦૦

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૩

છૂટક કિંમત ત્રીસ પૈસા

પુસ્તકોની જાહેરખબરમાં ૫૦ ટકા

ઉહાપોહ દર મહિનાની પચીસમીએ પ્રગટ થશે.

અત્રતત્ર

એમ કહેવાય છે કે ઉચ્ચભ્રૂ વર્ગના રસિકો સાહિત્ય કે કળાની અમુક કૃતિઓનો અનુલ્લેખ કરીને ગૌરવ અનુભવે છે. એ કૃતિઓ એમની નોંધને પાત્ર નથી એટલું જ કહેવું એમને પૂરતું લાગે છે. કોઈકવાર એવી કૃતિઓ હલકી કોટિની, હલકી રુચિની, છાપાળવી કે ખરાબ— એવી સંજ્ઞાઓથી વર્ણવાતી જોઈએ છીએ. સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં એવી કૃતિઓનું સ્થાન સ્વીકારવામાં આવતું નથી. એને ‘ખરાબ’ કે ‘નીચી કક્ષાની’ કહી દીધાથી આપણું વિવેચનકૃત્ય પૂરું થઈ જાય છે ખરું?

એક બીજી હકીકત તરફ પણ ધ્યાન ખેંચવું જરૂરી છે. આપણો કહેવાતો ઉચ્ચભ્રૂ વર્ગ પણ ઉત્તમ કૃતિઓ પરત્વે વિલક્ષણ રુચિનું પ્રદર્શન કરતો રહ્યો છે. સારી કળાકૃતિને ઘણા ખોટી રીતે માણે છે અથવા વખોડે છે, તો જેને ભદ્ર વર્ગ નિષિદ્ધ ગણી કાઢે છે તેનો રસાસ્વાદ લેવાનું આવડતું નથી હોતું. આ બંનેને પરિણામે આપણી રસવૃત્તિ મન્દપ્રાણ બનતી જાય છે. આથી કેટલીક વાર આવી મન્દપ્રાણતા કે ફિક્કાપણું જ સંસ્કારિતાની નિશાની ગણાવા લાગે છે.

ઉચ્ચભ્રૂની વિલક્ષણ રુચિનો જાણીતો દાખલો બ. ક. ઠાકોરનો છે. અજન્તાની કળાકૃતિઓ વિશે એમણે કહ્યું હતું : “અજન્તામાં તો પથરા છે પથરા !” આપણા કવિએ સેફેરિસની એક કવિતા સાંભળીને સોગિયાં બનીને નાકનું ટેરવું ચઢાવેલું, તો બીજા એક કવિ આગળ ઉત્સાહમાં રિલ્કેની ‘To A Friend’ કવિતા વાંચી તો એનો આખો સાર એમણે ગીતાના અમુક શ્લોકોમાં તારવી આપીને સંતોષ માન્યો.

આપણી મોટા ભાગની વિવેચનપ્રવૃત્તિ પ્રશિષ્ટ ગણાતી, વિદ્યાપીઠોમાં દર વર્ષે ભણાવાતી, અમુક કૃતિઓની જ પ્રદક્ષિણા ફરવામાં સમાપ્ત થઈ જાય છે. કહેવાતી નીવડેલી કૃતિઓ વિશે ફરી ફરી ચર્વિતચર્વણ ચાલ્યા કરે છે. જે ‘નબળી’ કૃતિ છે કે સાહિત્યમાંથી જેને બહિષ્કૃત લેખવામાં આવે છે તેને વિશે ચર્ચા ચાલતી નથી. આપણા સંસ્કારજીવનની દૃષ્ટિએ પણ એવી સર્જનઘટનાનું પૃથક્કરણ થતું નથી. શરીરવિજ્ઞાની જો સ્વાસ્થ્યપૂર્ણ અને સૌષ્ઠવપૂર્ણ શરીરની જ વાત કર્યા કરે તો શું થાય? સંત પુરુષો પાપીના પાપને ઓળખે તો જ એને માટે

અનુકમ્પા પ્રકટે. આથી અનુલ્લેખેન મારણમ્‌નો સિદ્ધાંત ચલાવી લેવો ન જોઈએ. એક બાજુ પ્લેટોનો આદર્શવાદ છે, તો આપણે સાથે પાર્મેનિડિસને ભૂલવો ન જોઈએ. એણે પ્લેટોના જમાનામાં એવી આશા પ્રકટ કરેલી કે એક વખત એવો આવશે જ્યારે ફિલસૂફ પોતે જેને ક્ષુદ્રતમ ગણે છે કે જેનો ઉલ્લેખ થતાં જ હસીને ઠેકડી ઉડાવે છે તેની પણ અવહેલના નહીં થાય.

કનુ દેસાઈનાં ચિત્રો; સારંગ બારોટ, સોપાન, જશવંત મહેતા કે વિઠ્ઠલ પંડ્યા જેવા લેખકોની નવલકથાઓ અને ઉમાશંકર સુન્દરમ્ અને આજના નવીન કવિઓની વચ્ચેની પેઢીના ઘણા બધા કવિઓની કવિતા— આની ચર્ચા થતી નથી. બોટાદકર, શામળ વિદ્યાપીઠમાં સ્થાન પામે માટે એ વિશે અનન્તરાય જેવા વિવેચક વિવેચનપ્રવૃત્તિ આદરે. જો ઉમાશંકર હરિશ્ચન્દ્ર ભટ્ટ કે શ્રીધરાણીને નહીં સંભારે તો શું થાય? બ. ક. ઠાકોર તથા ડોલરરાય માંકડના પ્રોત્સાહક પુરોવચનો છતાં પૂજાલાલ વિદ્યાપીઠમાં પ્રવેશ્યા નહીં અને વિવેચનપ્રવૃત્તિના પરિધિની બહાર ફેંકાઈ ગયા. ઉપેક્ષિતોના વતી ઝંડો ઉઠાવીને સરઘસ કાઢવાની વૃત્તિથી આ લખતો નથી, આપણી સર્જનપ્રવૃત્તિના સમગ્ર સંદર્ભમાં આવી ઘટનાઓની તપાસ થવી ઘટે.

સૌ પ્રથમ એક હકીકતનો સ્વીકાર કરવો જોઈએ. ઉપર ઉલ્લેખેલા ચૈકીના ઘણાની કૃતિઓ સારા પ્રમાણમાં લોકપ્રિય નીવડી છે. કનુ દેસાઈના ચિત્રસંપુટો આજે પણ ઘણા ઘરમાંથી નીકળશે. લગ્ન પ્રસંગે એ ઉત્તમ ભેટ લેખાતા. પ્રયોગશીલ નવલકથાકારો વિદ્યાસંસ્થાની લાયબ્રેરીમાં પણ ભાગ્યે જ સ્થાન પામે છે. લોકપ્રિય નવલકથાકારો જ વિશાળ ગ્રાહક વર્ગને પામે છે. કૉલેજના યુવક-યુવતીઓને ‘હમણાં શું વાંચો છો?’ એમ પૂછ્યું ત્યારે કોઈએ મધુ રાય, રાવજી પટેલ, લાભશંકરનું નામ દીધું નહીં. હજી રમણલાલ, મુનશી, પન્નાલાલના જ નામ લેવાય છે. કેટલાક લોકપ્રિય લેખકો હલકી રુચિને સન્તોષે છે એવું કહી શકાશે નહીં, કળાગત અપેક્ષાઓને એઓ સન્તોષતા નથી, એમની સર્જનપ્રવૃત્તિ તે ‘એસ્થેટિક’ પ્રવૃત્તિ નથી એટલું જ.

તો આવી કૃતિઓનાં લક્ષણો શાં? કળાદૃષ્ટિએ એ કૃતિઓ શા માટે ઊણી ઊતરે છે? ‘ફ્રેમ’ અથવા રૂપરચનાની દૃષ્ટિએ આ વર્ગની કૃતિઓને જોઈએ તો એ સરળ, અવિદગ્ધ અને એની કળાતત્ત્વની માવજત પરત્વેની ઉદાસીનતાની દૃષ્ટિએ રસકીય દૃષ્ટિએ ઊણી લાગશે. એમાં બધુ જ સાદું સીધું, કશી પણ અટપટી સંકુલતા વગરનું હોય છે. કૃતિ કૃતિ વચ્ચે વિશિષ્ટતા કે વ્યાવર્તકતા ઝાઝી જણાતી નથી. જે ફેરફારો હોય છે તે સપાટી પરની વીગતોના જ. આથી એમાં જીવન્તતા અનુભવાતી નથી. એવી કૃતિના વાચકો વિશ્વસ્ત બનીને એ

કૃતિને વાંચે છે. એને હચમચાવી મૂકીને, મૂઝવી નાખીને એનાં પરિચિત પરિવેશમાંથી એકાએક ઊંચકી લેવાતો નથી. એની આત્મતુષ્ટિને કશો આઘાત આપવામાં આવતો નથી. એની ભાગેડુવૃત્તિને થોડી પંપાળવામાં આવે છે. એની ઇચ્છપૂર્તિને અનુકૂળ સામગ્રી વિના પુરુષાર્થે એને સંપડાવી આપવામાં આવે છે.

કોઈ કહેશે : સરળતાને ને કળાને વિરોધ જ હોય એવું છે ખરું ? એક રીતે કહીએ તો કળા જે બિનજરૂરી છે, નિવાર્ય છે તેને ઉતારી જ નાખે છે. જે સરળ છે તે અવિદગ્ધ જ છે એમ પણ માની ન લેવાય. કળા બિનજરૂરી સંકુલતાને ટાળે છે. જો સંકુલતા કળાને ખપતી હોય તો તે કયા સ્વરૂપની ?

આવી કૃતિઓ એક જ ધાટીની કે અમુક જ ધોરણને અનુસરનારી, ‘સ્ટેન્ડર્ડાઈઝ્ડ’, હોય છે એવું કહેવાય છે. ચિત્રકળામાં અમુક ગાળાની કૃતિઓમાં એવું જોવામાં નથી આવતું ? સંસ્કૃતિના અમુક તબક્કાની કૃતિઓમાં જે સમાન લક્ષણો કે અભિવ્યક્તિની ધાટી જોવામાં આવે છે, જેના પરથી આ કે તે વાદની ચર્ચા કરવામાં આવે છે તેનું શું ?

અહીં બે સંજ્ઞાઓ અને એ સંજ્ઞાઓ દ્વારા પ્રકટ થતી વિભાવનાઓ વચ્ચે વિવેક કરવાનો રહેશે. જે ‘સ્ટાઈલાઈઝ્ડ’ હોય તે ‘સ્ટીરીઓ ટાઈપ્ડ’ ન હોય. અમુક કૃતિઓમાં અભિવ્યક્તિની રીતિ પરત્વે સમાન લક્ષણો હોય એ સાચું, પણ એ બધી બીબાંઢાળ ન લાગે, એનું વૈશિષ્ટ્ય પારખી શકાય. અમુક રૂપરચનાની પુનરાવૃત્તિને કારણે આ દોષ નથી આવતો, પ્રથમ રૂપરચના જ ઊણી હોય તે જ આમાં કારણભૂત હોય છે. ઘણી ખરી હિંદી ફિલ્મો, લોકપ્રિય સામયિકોમાં આવતી સચિત્ર વાર્તાઓમાંનાં ચિત્રો, કહેવાતા સુગમ સંગીતની રેડિયો પર રજૂ થતી રચનાઓ કે રેડિયો પર રજૂ થતાં ‘રૂપકો’ — આ વર્ગમાં આવે છે. આ વર્ગની કૃતિઓ એકખીજાને બહુ મળતી આવે છે એટલો જ એનો દોષ નથી, પણ આ વર્ગની કૃતિઓને એ સિવાયના બીજા પ્રકાર સાથે કશો સંબંધ જ જાણે હોતો નથી.

જે બીબાંઢાળ રચના હોય છે તેમાં રૂપનું કામ બીબું જ આપી દે છે, અને રૂપરચનાની પ્રક્રિયા જ ગેરહાજર હોય તો રસાસ્વાદની ભૂમિકા જ રચાતી નથી. આવું બીબું અમુક તૈયાર ‘ફોર્મ્યુલા’ બનીને કામ આપતું હોય છે. આવી ફોર્મ્યુલા રમણલાલમાં છે, મુનશીમાં છે અને આજના ઘણા લોકપ્રિય નવલકથાકારોમાં છે. ગોવર્ધનરામની કૃતિમાં ફોર્મ્યુલા નહોતી. પણ ‘દર્શક’ એનાં અમુક લક્ષણો સ્વીકારીને એની ફોર્મ્યુલા બનાવી દેતા લાગે છે,

સામાન્ય વાચકવર્ગની સમજ અને રુચિની મર્યાદામાં રહીને આવા સર્જકોને કામ કરવું પડતું હોય છે, આથી બે પરિમાણથી જ એમને સંતોષ પામવો

પડે છે. વાચકોમા સંદેહ કે પ્રશ્ન ઊભા કરવાનું એને ન પરવડે, વાચકની માન્યતા જોડે તાળો મળે એવી વ્યવસ્થા એને કરવાની રહે છે. આવા લેખકો કળાદષ્ટિએ બિનજરૂરી શું એનો વિચાર કરતા નથી. હાનોપાદાનનો વિવેક એઓ પણ કરે છે પણ તે એમણે સ્વીકારેલી ફોર્મ્યુલાના અનુલક્ષમા. વાચક જ્યા ઊભો છે ત્યાથી એને તસુ ખસવું ન પડે એ એની સૌથી મોટી ચિન્તા હોય છે. આમ સામાન્ય વાચકવર્ગના જે પૂર્વગ્રહો પ્રતિગ્રહો તે જ ગંઠાઈને એમા આકાર પામતા હોય છે. માનવવ્યવહારની સંકુલતા જોડે એને સબંધ નથી, જેમ રાજાના દરબારના દરબારીઓ રાજાની રહેણીકરણીનું અનુકરણ કરે તેમ આ વર્ગ જેને માન્યતા આપતો હોય તેનું જ એમા અનુકરણ હોય.

આવી કળાના અનુભાવનમા કશો પુરુષાર્થ પોતાના તરફથી વાચકને કરવો પડતો નથી એ અર્થ્ય નહીં પણ ગ્રાહ્ય હોય છે. એમા પરિણામ પરત્વેનું કુતૂહલ વાચકને આગળ ધકેલે છે, પણ ઘટનાઓ કેમ ઊકલતી આવે છે તે જોવામા એને રસ હોતો નથી. રૂપ-રચનાથી જ રસાનુભૂતિ આકાર પામે છે. આથી આવી કૃતિઓમાં રસાનુભવને ઝાઝો અવકાશ રહેતો જ નથી. જે સૃષ્ટિઓ એમા રજૂ થાય છે તેની માહિતીથી જ એનો વાચક સન્તોષાય છે. એની સાથે કશો ઘનિષ્ઠ સબંધ બાધવાની એમા ભૂમિકા જ હોતી નથી. પરોક્ષ અનુભવથી એમા કામ ચાલી જાય છે.

આવી કળામા અમુક લક્ષણોનુ પુનરાવર્તન હોય છે તો સાથે સાથે એમા પણ અમુક પ્રકારની, ખાસ કરીને વસ્તુગત, નવીનતાનો આગ્રહ રાખવામા આવે છે. આવી નવીનતા મંદ પડી ગયેલી વાચકની રસવૃત્તિને જગાડે છે. એમા કુતૂહલ કે ઉત્તેજના હોય છે પણ તે મર્યાદામા. એક વિવેચકે કહ્યું છે: " It tosses baby in the air a very little way, and quickly catches him again. " વાચક વધુ જાગૃત કે સભાન બને તે એને પરવડતું નથી. (ક્રમશઃ)

—સુરેશ હ. જોષી

બેકેટની કથાસૃષ્ટિ : ૨

આટલે સુધી આવ્યા પછી નવલ-કથા કેન્દ્રચ્યુત થાય છે, કથાનક પલટો લે છે. અત્યાર સુધી મોલોય એની માને શોધતો હતો, તેને બદલે હવે મોરાન અને એનો દીકરો મોલોયને શોધે છે, પણ આ ફેરફાર આમ તો ફિલસૂફી અને મનોવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ વાજબી લાગે છે. આ ચારે ય સાથે મળીને (આમ તો ત્રણ જ, કારણ કે મોલોય અને મોરાન તો એક જ વ્યક્તિનાં બે અડધિયાં જ છે) દાદીમા, દીકરો ને પૌત્ર એમ ત્રણ પેઢીનું એક હ્રસ્વીકૃત કુટુમ્બ બની રહે છે. આ હેન્રી મૂરના શિલ્પમાંના કુટુમ્બના એકમ જેવું લાગે છે. એમાં વચ્ચે એ ત્રણેને છૂટાં પાડનાર છિદ્ર હોય છે. બેકેટના આ કુટુમ્બમાં ત્રણેયને એકબીજા સાથે જોડવામાં મુશ્કેલી ઊભી થાય છે. મોલોય એક રીતે તો મોરાનના દીકરાનો સાવકો બાપ છે, અને મોરાન કદાચ મોલોયની માનો સાવકો દીકરો છે, એ વળી મોરાનના દીકરાની સાવકી દાદીમા છે, આમ બેકેટની સૃષ્ટિમાં બનતું હોય છે તેવી લાક્ષણિક રીતે આ બધું ગૂંચવાયેલું રહે છે.

તો આ મોરાન કોણ છે અને એ મોલોય વિશે શું જાણે છે? એણે જે મોલોયને કદી જોયો નથી તેનું વર્ણન કરતાં મોરાન આત્મપરિચય આપી છૂટે છે:

એની પાસે બહુ થોડી જગ્યા હતી. એનો સમય પણ મર્યાદિત હતો. એ અવિરતપણે કશી ઉતાવળમાં જ રહેતો. જાણે હતાશ બનીને એ અત્યન્ત નજીકનાં લક્ષ્યને સિદ્ધ કરવાના ઉધામામાં રહેતો. કદિક કેદીની જેમ કશીક સાંકડી દીવાલ પર પોતાની જાતને વીંઝતો તો કદિક કોઈ એની પાછળ પડ્યું હોય તેમ એ કેન્દ્રમાં આશ્રય શોધતો.

એ હાંફતો. મારામાં ઉત્થાન પામવાની સાથે જ એ હાંફવા માંડતો. ખુલ્લા વિસ્તારમાં ય એ ચાલતો હોય ત્યારે ય જાણે જંગલની અડાબીડ ઝાડીમાંથી રસ્તો કરીને ચાલતો હોય એવું લાગતું. એ જાણે ચાલતો નહોતો, પણ જાણે કશાક પર ધસારો કરી જતો હતો. આમ છતાં એ બહુ ધીમી ગતિએ આગળ વધતો હતો. એ આમથી તેમ ઝૂલતો હતો— રીંછની જેમ.

કેપ્ટન આહબ જેમ ધોળા વ્હેલને શોધતો હતો તેમ મોરાન મોલોયની આ છબિને શોધતો હતો— પોતાને ખાતર નહીં પણ 'કશાક એવા હેતુ કાજે જેને સિદ્ધ કરવામાં આપણો ખપ પડે ખરો, પણ આમ તો તત્ત્વતઃ એ આ કે તે વ્યક્તિ વડે સિદ્ધ થયેલો ન લાગે. એના

અભાગી ધારવિયા ન રહે પછી પણ એ આપણી સ્મૃતિને પજવ્યા કરે. '

મોરાનની શોધ દરમિયાન જ એને એમ લાગવા માંડે છે કે એ એક કરતાં વધુ-કદાચ ત્રણ કે ચાર-મોલોયની શોધમાં છે: એક તો એની અંદર જ વસે છે; બીજો એણે દોરેલું મોલોયનું કલ્પનાચિત્ર છે; ત્રીજો તે સંદેશવાહક ગેબરની દૃષ્ટિએ આલેખાયેલો મોલોય છે; અને ચોથો તે લોહી અને માંસનો બનેલો સાચો મોલોય. આમાં બીજા અનેક મોલોય ઉમેરી શકાય; જો મોલોયની મા જીવતી હોય તો તેની દૃષ્ટિએ દેખાતો મોલોય, મોરાનના દીકરાની દૃષ્ટિએ દેખાતો મોલોય (અલબત્ત, એ કોને શોધી રહ્યો છે તેની એને ખબર હોય તો) મોલોય મોરાનનો જ અંશ છે, જો એમ હોય તો મોરાનનો દીકરો મોલોયને શોધવામાં મદદ કરીને પોતાને જ પૂર્ણ કરે. મોલોય એની માને શોધે (એક અશક્ય જેવી વાત!) તે દ્વારા મોરાનનો દીકરો આડકતરી રીતે પોતાના એક અંશને પણ શોધી કાઢી શકે. આમ આગળ ને આગળ આ વાત ચાલ્યા જ કરે. વર્તુળાકારે થતું આ પરિભ્રમણ મોરાનને મારેની યોજનાનો ભાગ જ છે. મોરાન મોલોયને શોધી શકતો નથી, તેથી નવલકથાના અન્તમાં ફરી ફરીને આખરે પોતાને ઘેર જ આવી પહોંચે છે, આમ નવલકથાની શરૂઆતમાં હતું, "મધરાતનો વખત હતો. વરસાદની ઝડી બારી જોડે અથડાતી હતી" તે હવે આ રીતે પૂરી થાય છે: "મધરાતનો વખત હતો. હવે વરસાદ પડતો નહોતો." પ્રારંભમાંના વાક્યને આ રીતે નકારીને એ કથાનકને પૂરું કરે છે.

સ્પષ્ટ: આમાં કશો આખરી ઉત્તર સાંપડી શકતો નથી. 'મોલોય'-માંની સામગ્રીનો વધુ સૂક્ષ્મ રીતે બેકેટ 'મેલોન ડાયઝ' અને 'ધ અનનેઇમેબલ' (બંને ૧૯૪૦ ના પાછલા ભાગમાં લખાયેલી ને ક્રમશઃ ૧૯૫૨ અને ૧૯૫૩ માં પ્રસિદ્ધ થયેલી.) માં વિનિયોગ કરે છે. તેમાં આનું સૂચન છે. આમ છતાં તર્ક દોડાવવાને માટેના ઘણા રસ્તા ખુલ્લા છે. વિકોના સિદ્ધાંતને અનુસરી જે રીતે જોયસ 'ફિનેગન્સ વેઈક' માં સૂચવે છે તેમ બેકેટનો મુદ્દો પણ અહીં માનવીય અનુભવની ચક્રાકાર ગતિનું સમર્થન કરવાનો હોઈ શકે. આ ચક્રાકાર ગતિમાં વ્યક્તિઓ હ્રસ્વ બને છે, તિરસ્કૃત થાય છે, બિન-જરૂરી બની રહે છે, કારણ કે ચક્રાકારે ફર્યા કરતા ઇતિહાસના અનેક યુગોની પડછે એક માનવીના જીવનનું શું સ્થાન? બેકેટની દૃષ્ટિએ માનવીય ચરિત્રનો ધ્વંસ કરવો, વીર વિભૂતિઓને રસાતલ કરવી, માનવી માનવી વચ્ચેના ભેદને છેદી નાખીને માનવીઓ વચ્ચેના સરખાપણાને ચીંધી બતાવવું, એના મોટાભાગના સમકાલીન અંગ્રેજ લેખકોએ માનવી-માનવી વચ્ચેના ભેદ પ્રકટ કરવામાં રસ બતાવ્યો છે, ત્યારે બેકેટે માનવી માનવી વચ્ચેની સમાનતા બતાવી આપી છે.

આથી જ એની કૃતિઓમાં શોધની વાત આવે છે. એ શોધ બહારની તેમ જ અંદરની હોય છે. માનવી બહારના બધા વાઘા ઉતારી નાખે તો રહે છે માત્ર મૂર્ખ, રખડુ કે બહિષ્કૃત માનવ એવું બૅકેટ સૂચવતો લાગે છે. આ બધી વાતનો લઘુતમ દૃઢમૂળ અંક તે બચી રહેવાને માટેની ખોજ છે, અને એમાં તો બધાં જ માનવી ભાગ લેતાં હોય છે. આ ચક્રાકાર ગતિમાં માનવીના લક્ષ્યનો કશો અર્થ રહેતો નથી; એમાં વ્યક્તિગત સિદ્ધિઓનો શો અર્થ ? સમાજ શું ? એની મર્યાદાઓ અને ઠપકાઓનો શો અર્થ ? ખરાબમાં ખરાબ સંજોગોમાં માનવીમાં એવી શક્તિ હોય કે જેથી એ કહી શકે : " હું છું, અને હું મારી પોતાની રીતે બચી રહીશ. " બસ આટલું જ મહત્ત્વનું છે. બૅકેટના બધા કથાનાયકો આવું કહેતા હોય છે. જીવનના આટલા જ અંશને માન્યતા આપવાની એમની શક્તિને કારણે સામાન્ય પ્રકારના કથાનકને માટેના બધા નિયમો અહીં નિરર્થક થઈ પડે છે. આને પરિણામે વસ્તુસંકલના, વાર્તા, વાસ્તવવાદી ગૂંથણી— આ બધું બૅકેટની નવલકથાઓમાં અલોપ થઈ જાય છે. એ જ રીતે એનાં પાત્રોમાં લક્ષ્યને માટેની ઝંખના કે એની સિદ્ધિની આશા રાખવી એ પણ એ નિરર્થક બની રહે છે.

' મેલોન ડાયઝ ' અને એની અનુગામી કૃતિમાં ' મોલોય 'ના પ્રમાણમાં વિશદતા ઓછી છે; મેલોન અને અનામી (' અનનેઈમેબલ ' માંનું પાત્ર) બંને પોતાને વધુ સંસ્કારે છે. આથી સ્થળ, સમય અને નામ સુદ્ધાં એમની ઇચ્છા અને હતાશાને કારણે ઊભી થતી અરાજકતામાં ગોટાળે ચઢી જાય છે, નિરાધાર લોકોને માટેના આશ્રયસ્થાનમાં રહેતો મેલોન ગર્ભાશય જેવા ' સ્વર્ગ 'માં પાછો ફર્યો છે. એ સ્થાન ખરેખર તો નરકને વધુ મળતું આવે છે. એ ખાય છે ને મલોત્સર્ગ કરે છે. આમ એની જરૂરિયાત બાળકના જેવી જ છે. આમ એ છિદ્રોને જોડનારી જાણે નળી છે- મોઢું અને મલદ્વાર. એ ત્યાં મરવાને આવ્યો છે, એની એક માત્ર પ્રવૃત્તિ પેન્સિલથી નોટબૂકમાં પોતાને હાથતાળી આવીને છટકી જતી પોતાની જીવનકથા લખવાની છે.

આ અરાજકતામાંથી વ્યવસ્થા ઉપજાવવા મેલોનને માટે લખવું અનિવાર્ય બની રહે છે, અને એની વાર્તા તે સાપોની—માનવીની અને એના પુત્ર મેકમાનની કથા છે. મોલોયે તથા મોરાને પોતપોતાની ખોજની કથા લખી તેમ હવે મેલોન પણ લખે છે. એની પછી અનામી પણ મહૂદ (મેનહૂડ) વિશે વાતો કહીને ગોટાળાને કશોક આકાર આપવા ઇચ્છે છે. આ ત્રણે લેખકો સ્મૃતિ કરતાં પણ વધુ સત્ત્વશીલ એવા કશાક માધ્યમ દ્વારા છબિઓ જાળવી રાખવા ઇચ્છે છે. ક્ષણને અમર બનાવવાને એઓ લેખન (કળા) નો ઉપયોગ કરે છે. પ્રૂસ્ત વિશેના એના દીર્ઘ નિબન્ધમાં બૅકેટે કળાનો આ રૂઢિગત ઉપયોગ સ્વીકાર્યો

છે; અહીં એણે ચાર તત્ત્વો વચ્ચે સંઘર્ષ ઊભો કરીને ક્ષણને ટકાવી રાખવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. આ ચાર તત્ત્વ તે આ: લેખક પોતે એક વ્યક્તિ તરીકે, જે વાર્તા લખાય છે તે લેખકની લખવાની શક્તિ, અને સર્જકના દૃષ્ટિબિન્દુથી લેખકનો પણ એમા સમાવેશ કરી દેનારી વિશાળ કથા.

મેલોન સાપોને વિશે (માનવ જાતિને વિશે) લખે છે. એ કથા વૈશ્વિક મહત્ત્વની બની રહે છે. સાપો દુનિયામાં બહાર પડે છે અને લેમ્બર્ટ કુટુમ્બને મળે છે. આ કુટુમ્બનો ધંધો ડુક્કરોને હલાલ કરવાનો છે. આ પછી સાપો વાર્તામાંથી સરી જાય છે અને મેલોન દેખા દે છે; પણ તેથી ખરેખર શો ફેર પડયો? એમા કોઈ ખરેખર ફેર પાડી શકે? આ તબક્કે કોઈ શેની વચ્ચે ફેર પાડી શકે? મેલોનને તો તો પોતાને જોઈતી વસ્તુ સપડાવવામાં જ રસ છે—અને એ વસ્તુઓ તે એક્સરસાઇઝ બુક, પેન્સિલ, થાળી લોટો. મેલોનની આજુબાજુ એનાથી અભિન્નપણે મર્ફી, મર્સિયર, મોલોય, મોરાન અને બીજા મેલોન ઘૂમ્યા કરતા હોય છે. મેલોનનો આ બીજા પ્રકારનો ઉપયોગ એવું સૂચવે છે કે એ કદાચ સાચો નથી, અથવા તો કદાચ એનું અસ્તિત્વ એની બહાર જ છે, અને એ રીતે જોતાં એમ લાગે છે કે એની લેખક તરીકેની ઉપસ્થિતિ હવાઈ બની રહે છે. એ માત્ર કથાના સર્જકની લીલા બની રહે છે. મેલોનનું ખરેખર અસ્તિત્વ છે ખરું? જો છે, તો **એની** કથા કઈ?

યુદ્ધ દરમિયાનના ગાળાની બિભીષિકા પછીના સમયમાં લખાયેલી આ ત્રણ નવલકથાઓમા બેકેટની મુખ્ય પ્રવૃત્તિ વાસ્તવિકતાની પ્રમાણભૂતતા વિશે શંકા ઉપસ્થિત કરવાની છે. 'મર્ફી' અને 'વૉટ'માં, આપણે જોયું તેમ એ સાચા પદાર્થો જોડે સંબંધ સ્થાપવાનો પ્રયત્ન કરે છે, જો કે એ પદાર્થો માનવીના અંકુશની બહાર રહે છે. યુદ્ધ પછીના સમયની ત્રણ નવલકથામાં બેકટ હવે માનવીઓ અને પદાર્થોને જુદા પાડતો નથી. હવે તો અસ્તિત્વ જેવી કશી વસ્તુ છે કે નહીં એવો જ પ્રશ્ન થાય છે. અંદર શુ છે અને બહાર શું છે એવો એને પ્રશ્ન થાય છે. આમ તો ચાલી આવતી ફિલસૂફીની શતરંજની રમતના જેવું જ લાગે છે, પણ આજ સુધી આટલી હદે એને નવલકથાના વસ્તુમા સ્થાન મળ્યું નહોતું. જોયસના 'ફિનેગન્સ વેઈક'માં ચિત્ત અને વસ્તુઓની એવી સેળભેળ થઈ ગઈ છે ખરી. ઈઅરવિકર અને એનો પરિવેશ એક બીજામાં ભળી જાય છે, પણ એ ભેળવવાની પદ્ધતિ એવું સૂચવે છે કે ભળી જનારી વસ્તુઓની વાસ્તવિકતાને લેખક સ્વીકારે છે. આને બદલે મેલોન તો એમ પૂછે છે: "મેં માથામાં ઘા કરીને કે સળગાવી મૂકીને કેટલાને માર્યા છે? આમ ઉપર ટપકે યાદ કરતાં તો ચારેકને માર્યા હશે. એ

બધા જ અજાણ્યા હતા. હું ક્યારે ય કોઈને ઓળખતો નહોતો." એણે જેની હત્યા કરી છે તે પૈકીના એક તરીકે આપણે એને ઓળખી કાઢીએ છીએ, અને એ રીતે આ કથા મૃત માનવની કથા છે. કલ્પિત મેલોન મૃત મેલોન વિશે લખે છે. મેલોનનો અંત એના પ્રારંભ જેવો જ આવે છે. એની પ્રથમ પંક્તિ આ પ્રમાણે છે: "આ બધું છતાં હું થોડા સમયમાં જ સાવ મરી પરવારીશ." અને છેલ્લી પંક્તિ આ પ્રમાણે છે: "મારે કહેવું છે એ કે, હવે કદીય ત્યાં એ કદીય, કદીય કશું પણ નહીં, ત્યાં કદીય..." મેલોન ઝાંખો બનીને અલોપ થઈ જાય છે, એના શબ્દો આછા થતા જાય છે ને એ કણસતો કણસતો અસ્તિત્વની બહાર શૂન્યમાં લોપ પામે છે. એનું અસ્તિત્વ સાચે-સાચ હતું ખરું ?

'ધ અનનેઇમેબલ'ની શરૂઆત આમ થાય છે: "હવે ક્યાં ? હવે કોણ ? હવે ક્યારે ?" આત્મસંજ્ઞા પ્રાપ્ત કરવાને માનવી સ્થળ અને સમયને વિશે જે પ્રશ્નો પોતાને પૂછે તેવા આ પ્રશ્નો છે. આ શરૂઆત આખી કૃતિની લાક્ષણિકતાને સૂચવે છે. આ 'અનામી'ને પોતાનું ઠામઠેકાણું મળતું નથી. એની આખી ય એકોક્તિ પોતાનું નામ, સ્થળ અને સમય શોધવા વિશેની છે. એ કહે છે: "...હું જે સાંભળું છું તે મૂગી વસ્તુઓનો નિર્દોષ અને અનિવાર્ય અવાજ નથી પણ જેઓ નિઃશબ્દતાને શાપરૂપે પામ્યા છે તેમનો ભયપ્રેરિત ગણગણાટ છે કે કેમ આથી વિશેષ મારે મારી જાત પાસેથી કશું જાણવું નથી." આ ગણગણાટ અને નિઃશબ્દતા એના વર્તનના બે ધ્રુવ બની રહે છે; એ ઇચ્છે છે નિઃશબ્દતાને પણ અનિવાર્યતયા એ ગણગણ્યા કરે છે. આમ એ બેની સેળભેળ થતી રહે છે. એણે ગણગણાટ તો ચાલુ રાખવો જ જોઈએ કારણ કે એ રીતે જ એ પોતાનું અસ્તિત્વ સાબીત કરી શકે, જો એ ગણગણતો બંધ થઈ જાય તો એના અસ્તિત્વનો પણ અન્ત આવી જાય. છતાં એને ખાતરી થાય છે કે એના આ ગણગણાટથી કશું વળતું નથી. "પણ એ દરમિયાન હું આ બડબડાટના સર્વનામની ને એવી તેવી પંચાત કર્યા કરું તેનો શો અર્થ ? વિષયનો કે કર્તાનો કશો અર્થ નથી, કારણ કે એનું કશું છે જ નહીં." અહીં વસ્તુ સાથે વ્યાકરણ ભળે છે. અન્યત્ર એની ચિન્તાનો પ્રશ્ન તો એનો એ જ રહે છે. "—મને શું થતું હશે તે જો તમે કહી શકો તો હું કોણ છે તે હું તમને કહી શકીશ." પણ આ કાંઈ એટલી સહેલી વાત નથી. એનો પરિચય પ્રચ્છન્ન જ રહેવો જોઈએ, એણે કેવળ શબ્દ વડે જ જીવ્યે જવું જોઈએ. "...મોઢાની પણ જરૂર નથી, શબ્દો સર્વત્ર છે, મારી અંદર, મારી બહાર, ઠીક ઠીક, એક ક્ષણ પહેલાં મને જડાઈ નહોતી, હું એને સાંભળું છે, પણ એને સાંભળવાની

જરૂર નથી. માથાંની જરૂર નથી, એને અટકાવવાનું બહુ મુશ્કેલ છે, હું શબ્દોમાં છું, હું શબ્દોનો બનેલો છું, બીજાઓના શબ્દો, કયા બીજા? સ્થળ પણ..." વેરવિખેર થઈ ગયેલા શબ્દો વડે આ 'અનામી'ની ઓળખ મળે છે, પણ વ્યંગ તો એ છે કે આ 'અનામી'ના નામ માટે કોઈ શબ્દ નથી.

'અનામી' જ્યારે કહે છે. "..હું કયાં છું, મને ખબર નથી. હું એ કદી જાણવાનો નથી, નિઃશબ્દતામાં તમે કશું જાણી શકતા નથી, તમારે આગળ વધ્યે જ જવાનું છે, હું આગળ વધી શકતો નથી, હું આગળ વધ્યે જ જઈશ." ત્યારે એમાંથી નામ વગરના એક આંધળા માણસની છબિ ઊપસી આવે છે. એ દુનિયામા આગળ વધી રહ્યો છે, પણ એની દિશાની એને ખબર નથી. એ દુનિયાના અસ્તિત્વ વિશે પણ એને પૂરી ખાતરી નથી. એની સરખામણીમાં કામૂના મ્યુરસોને તો મૂલ્યો છે, એને જ્ઞાન પણ છે, અને એ કશાકને માને છે પણ ખરો—એ કઈ તરફ જઈ રહ્યો છે તેનું તો એને ભાન છેઃ જે કોઈ અનુભવ એની ઇન્દ્રિયોને રણઝણાવી મૂકે તે તરફ એ જઈ રહ્યો છે.

બેકેટના કોઈ પાત્રના ભાગ્યમાં આવી નાની સફળતા પણ હોતી નથી. સફળતા જેવી કશી ભાવના હોઈ શકે એની અભિજ્ઞતા પણ એને હોતી નથી. આ અમૂર્ત ભાવના એવી દુનિયાને સૂચવે છે જેમાં વીરતા શકય છે, પણ એ વીરતા મેલોન, મર્ફી, મસિંયર, વૉટ્ટ અને અનામીની ક્રમશઃ ચાલી આવતી પેઢીઓથી ધોવાઈ ગઈ છે. એ બધાં અને સાપો, મેકમાન અને બીજાઓ જ માત્ર હવે અવશેષમાં રહ્યા છે; એ લોકો આવી અમૂર્ત ભાવનામાં માને એનો અર્થ એ કે એમને એમના સત્ત્વમાં પણ શ્રદ્ધા છે, કારણ કે અમૂર્ત ભાવનાને કશીક સાચી વસ્તુની પડછે મૂકીને જ માપી શકાય. બેકેટ ફરી પ્રશ્ન પૂછે છે, "સાચું શું છે? શું નથી?"

'અનામી' અખણ્ડતાને (એ શું છે?) પામ્યા વિના આગળ વધ્યે જાય છે, કશી પણ શ્રદ્ધા (શેમાં?) વિના, પોતાનો પરિચય પામ્યા વિના (એનું નામ શું? એ કયાં છે?), પોતાનો અપરાધ શો છે એ જાણ્યા વિના, જીવન માટેની વાસના વિના, માનવી જેને આધારે ઘણુંખરું ટકી રહે છે તેવા કશા આધાર વિના. એ બચી જાય છે અને બચતો રહેશે કારણ કે એનું શરીર ક્રિયાશીલ છે. કશા હેતુ વિનાના, નામ સુદ્ધાં વિનાના આ વિશ્વમાં મુક્તિ છે જ નહીં, કારણ કે પાપ પણ નથી; અને પાપ હોય તો પણ મુક્તિનો તો સમ્ભવ જ નથી. યુદ્ધોત્તર હતાશાની અભિવ્યક્તિ લેખે, વિશ્વવ્યાપી હતાશાના ઉદ્ગાર લેખે, આપણા સમયની બીજી કોઈ કૃતિની અપેક્ષાએ (સેલાઇનને અપવાદ ગણીએ તો) ઈશ્વરમાં કે પોતાનામાં શ્રદ્ધા નહીં રાખનારા માનવીની શૂન્યતા અને

નિરાશાને સામર્થ્યથી ગ્રહી શકે છે. એનાં પાત્રોનો આશય સારો હોય છે અને સેલાઈનનાં પાત્રોની જેમ એઓ કોઈને ધિક્કારતા નથી. સેલાઈનનું પાત્ર એ જેનો વિરોધ કરે છે તે દ્વારા પણ આત્મસંજ્ઞા પામી શકે છે. આવો સરળ આનન્દ પણ બૅકેટના મેલોન કે મોલોયનના નસીબમાં નથી. એઓ જ્યારે તિરસ્કારે છે ત્યારે એ તિરસ્કારનું ઝનૂન એમને જ આઘાતને આઘાત આપે છે. જીવન વિરોધી વિધ્વંસક તત્ત્વ સામે ટકી રહેવા માટેનું એકમાત્ર સાધન છે. સિસિફસના બેહૂદા પરિશ્રમમાં ય ભ્રામક આશાનું કિરણ સરખું રહેલું છે. બૅકેટના પાત્રો પ્રશ્નો પૂછે છે, પણ એના ઉત્તર એમને કદી સાંપડવાના નથી.

[ફ્રેડરિક કાર્લ્‌ના લેખને આધારે]

સભાનતાની સાધના

'કોણ ?' નો નાયક વિનાયક પૃ. ૩૬ પર એક નવલકથા વાંચવા કરે છે, પણ વાંચી નથી શકતો. કારણ ? વિનાયકને લાગે છે કે "સમગ્ર કથા-પ્રપંચમાં સર્જકની જીવન વિશેની કોઈ વિશેષ સભાનતા હશે કે કેમ તે વિશે આરંભમાં જ શંકા થતી હતી." સામગ્રીનું સ્વરૂપાંતર કરવાની કોઈ ખાસ રીતિ — ટેકનિક લેખકે અજમાવી હશે કે કેમ તેના વિશે રીતિપ્રિય સાહિત્ય-રસિકને આરંભમાં જ આશંકા જાગે તેવું લેખકનું વલણ વરતાય એટલું અસંદિગ્ધ છે. કવિ શ્રી લાભશંકરે તેમની પ્રથમ નવલકથામાંય 'ફ્રેમ', 'ટેકનિક' ના સંદર્ભમાં પોતાના વિચારો સ્પષ્ટ વ્યક્ત કર્યા હતા : "અકસ્માત લખવામાં રીતિ— ટેકનિકના મોહ કરતાં જીવન વિશેની પંકજની સભાનતા, ઊભા થતા અનેક અનુત્તર પ્રશ્નો, એના ક્ષણિક ટકતા જવાબો અને બધામાં ઘૂમરાતી પંકજની સભાનતા આ મારા આલેખન-નો વિષય રહ્યો છે...નવલકથા એ પ્રશ્નવિરામ છે, પૂર્ણવિરામ નથી." પ્રથમ નવલકથામાં નાયકની 'જીવન વિશેની સભાનતા' આલેખવાનો પ્રયત્ન હતો, બીજીમાં પણ આ જ સભાનતા આલેખનવિષય રહી એ ઉપરથી લેખકની પ્રતીતિ તેમ જ પ્રતિજ્ઞા

લેખક : **લાભશંકર ઠાકર** પ્રકાશક : મનોહર ભંડારી, સેતુ પ્રકાશન, ૧૪ આદર્શ સોસાયટી, અમદાવાદ-૯ પૃ. ૧૮૪ કિં : રૂ. ૭-૫૦

અસ્ખલિત અને અવિચળ રહેશે એમાં શંકા ઓછી છે. લેખકની કળાભાવનાને આમ પ્રશ્નવિરામ નહિ પૂર્ણવિરામ છે. વાચકો માટે એક સાનુકૂળતા આપોઆપ ઊભી થઈ, નાયકની જીવન વિશેની સભાનતા કથાલેખકની જીવન-સભાનતાનું વાહન સહેલાઈથી બની જવાની. વિવેચકો માટે આથી આ બધામાં તેમની સભાનતા ઘુમરાવવાનો કોઈ પ્રશ્ન જ નથી. સભાનતાની સાધના સાથે તે કૃતિનું કલારૂપ કેવુંક નિષ્પન્ન થાય છે તપાસવું રહ્યું.

પરંપરાગત નવલકથા લેખનથી કેટલીક રીતે લેખક જુદા પડે છે તે તેમની વિશિષ્ટતા છે. કથારસ જમાવવાનો તેમને બિલકુલ લોભ નથી, સમાજદર્શન કે પાત્રવૈવિધ્ય, કથાવળાંક કે પરાકાષ્ઠા લાવવા માટેનો કોઈ આયાસ નથી. વર્ણનોમાં કવિતા કરવાનો બહુ અભરખો સેવ્યો નથી. આ સંયમભરી સાદગી ઉપર્યુક્ત સભાનતાના નિરૂપણનો માર્ગ મોકળો કરી આપવામાં સહાયભૂત નીવડે. નાયકની સભાનતા સાથે સહેલગાહે નીકળતાં એની સભાનતા ઊંડી કે ઊંચી તેમ જ છીછરી કે છેતરામણી હોય એની સાથે ભાવકને નિસ્બત કેટલી? સભાનતાનો સંભાર કલારૂપ ઉત્ક્રાન્ત કરવામાં બાધા ઊભી કરે છે ખરો? સભાનતા પાત્રના ચરિત્રમાંથી સહજપણે સ્ફુરી આવેલી છે કે કોઈ પૂર્વસ્વીકૃત વ્યતીતસિદ્ધ તત્ત્વદર્શનની માન્યતાને અનુવર્તીને આવેલી છે? વિચારમાં અને આચારમાં પ્રસ્તુત સભાનતાની સંગતિ કે વિસંગતિનું આલેખન કળાની કક્ષાએ થઈ શક્યું છે ખરું? આ બધી સમસ્યાઓ આસ્વાદમાં, ખાસ તો આલોચનામાં જન્મે છે. સંક્ષેપમાં જોઈ વળીએ.

જેના ઉપર આછીપાતળી કથાની ઈમારત ચણાઈ છે તે પાયાનો પ્રસંગ વિનાયકના સભાનતા-વિકાસનો ભાર ઝીલે તેવો જ નથી. પત્ની કેતકીને પડોશના યુવાન સાથે સ્કુટર પર બેસીને જતી અલપઝલપ જોઈને (કે છાયામાં કેતકી?) વિનાયક જે રીતે આત્મતત્ત્વ કે સ્વરૂપ પ્રાપ્તિની પ્રક્રિયા તરફ વળે છે એમાં સાંધણ અને રેણ ઉભય ઊપસે છે. નાયકના તાત્કાલિક પ્રતિભાવો: ટ્રેન નીચે ચગદાઈ જાઉં કે દરિયામાં પડું કે કોઈ ઘાતક ઝેર પીને સૂઈ જાઉં; આત્મહત્યા કરું આદિ એની અસ્થિરતા અને ઊર્મિઘેરી 'મોર્બિડિટી' છતી કરી આપે પછી લેખક જે જલ્દબાજીથી વિનાયકને 'આઉટસાઈડર'ની ભારતીય આવૃત્તિ બનાવવા બાજુ ધસી જાય છે એ કઠે છે. (કેતકી 'ભાભી' વિશે લોલુપતાથી વિચારવાની વાત પૃ. ૧૬૩ પર, કબૂલતો નિરંજન ના દર્શાવ્યો હોત તોય ચાલત.) નાયક એકદમ વાસ્તવને 'કદરૂપું' પ્રાણી માની લેવાની ઉતાવળ કરે છે અને પરિણામે 'ભાવના, વિચાર, પ્રણયના અંશોનો પૂર્ણ વિકાસ' જોવા તરફ ઢળે છે. એના ચિત્તમાં ઈશુ અને બુદ્ધનાં

ઉદાહરણો ઝબકી જાય છે ખરાં પણ પછી વળે છે રમણ મહર્ષિના પંથ પ્રતિ. વિનાયકની સભાનતાના અંશનો એક નમૂનો વાંચો : " આજે બરાબરનો તમાચો વાગ્યો છે. આ ભાવનાઓ, ઇચ્છાઓ, હર્ષ-શોકો, આ જીવન— એનું ઘૂમરાતું (લેખકને પ્રિય ક્રિયાપદ) વહેણ ધસી રહ્યું છે. હું પણ એમાં ઘસડાઈ રહ્યો છું. પણ હવે જરા અલગ થવાનો પ્રયત્ન કરવો છે. કેવળ લાગણીને વશ થવું નથી. કેવળ પરંપરા પ્રમાણે ચાલવું નથી. ડરવું નથી, લેવા ચવું છે. જાણવું છે અને અનુભવવું છે. " ભ્રામક ઘટનાએ મને ઘણું બધું બળ આપ્યું છે. મને સભાન કર્યો છે. " આમ રૂઢ નિષેધોને નકારવા જતાં આત્મનિષેધોનું પ્રતિપાલન વિનાયક કરતો થઈ જાય છે પરંતુ પરિસ્થિતિની વિચિત્રતા એ છે કે વ્યક્તિ ચિત્તમાં જ એકલી વસી શકે, પરિવાર સંસ્થા અને સમાજસંદર્ભની વ્યાવહારિકતાને કારણે પ્રસન્નતા ખાતર સ્વેચ્છાએ જાતે અપનાવેલા નિષેધો પત્ની અને પરિજનોને કેટલીક વખતે હિંસક રીતે, અ-સમભાવપૂર્વકનો નિર્દય સ્પર્શ પણ કરાવે. નાયકના પિતાના પુત્ર હરિશંકર ભટ્ટ અને કેતકી વગેરેનો પ્રેમ પણ મહદ્ અંશે નિષ્પ્રયોજન સ્નેહની નજીકનો જ હતો. (ઓચિંતી નોકરી છોડીને ગામ જતા રહેવાનો આભનિવેશ પણ સૂચક છે.) છતાં નાયક અતિ સૂક્ષ્મ અર્થમાં સંબંધિત સ્વજન, ખાસ તો કેતકી માટે 'ડિક્ટેટર' બની જાય એ સભાનતાની સંભાવનાનું આલેખન સવિશેષ અપેક્ષિત હતું, જે તક લેખક ચૂકી ગયા છે. પૃ. ૧૧૦ ઉપર વિનાયક સંબંધી-સ્વજનોના જીવનને 'પ્રવૃત્તિ-પ્રપંચ' કહી દેવાનો જે ઉન્મેષ દાખવે છે એ ઉપરથી એમ લાગ્યા વિના નથી રહેતું કે અલ્પપ્રવૃત્તિમય જીવનમાંની સુખશાન્તિની નાનામાં નાની વાડ કરી, નિજ વાડીનાં ફળો એકલા આરોગીને અન્ય કેટલા દુઃખી છે એમ વિમાસ્યા કરવાનું ખરેખર સગવડભર્યું છે! જો કે લેખકને ન્યાય ખાતર કહેવું જોઈએ કે સામાજિક નિષેધથી બચવા વૈયક્તિ નિષેધોનો આકરો કરવેરો પોતાના ઉપર નાંખે છે તેમાં કોઈ ઉપદ્રવકારી વિકૃતિ નથી જ. પરંતુ અન્યને 'ઈમમેચ્યોર' કહેવા-માનવામાં રસ દાખવનારની 'મેચ્યોરિટી' વિશે પ્રશ્ન જરૂર ઉઠાવી શકાય. વિનાયક એક વાર જરા મોટેથી હસે છે પણ હાસ્ય એને પોતાને જ કંઈક વિચિત્ર લાગે છે—લેખકનું આ સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણ નોંધપાત્ર લેખાય. વિનાયક સાથે સંમત થવાય કે 'વિચારની ગતિ જેવો વિસ્મય અને રોમાંચ કર્મથી નથી થતો,' પરંતુ બીજી બાજુ 'ઊધો! કર્મનકી ગતિ ન્યારી' એમાં પણ તથ્ય વસેલું છે. વિચાર અને કર્મ જ્યાં દ્વૈતરૂપ રહેતાં હોય ત્યાં નહિ પણ વિચાર સ્વયંજ એક સૂક્ષ્મ કર્મ બની જાય ત્યાં કર્મ પણ વિસ્મયપ્રેરક બની શકે. લેખક એક દૃષ્ટિએ પ્રશંસાને પાત્ર

કરે છે કે તેમણે નાયકના મનમાં ઊઠતા પ્રશ્નોની રજૂઆત કરી છે પણ એના ઉકેલો આપવાના મોહમાંથી મહદ્ અંશે મુક્ત રહ્યા છે.

પરંતુ મારો વાંધો એ છે કે વિનાયક બાહ્ય આચાર બાબતે જેટલો વિચાર વિહાર કરે છે તેટલો ચૈતસિક ચેષ્ટાઓના સંદર્ભમાં કાંઈક ઊણો ઊતરે છે. મનના સંકુલ અને બહુરંગી આવર્તોને અભિવ્યક્તિ અર્પવાનું લેખકથી હજુ વધુ બન્યું હોત તો ? પૃ. ૩૬ ઉપર આવતું સ્વપ્ન— જેમાં વિનાયક સમુદ્ર પરનાં બરફનાં ચોસલાં પર ચાલતો સામે કાંઠે રહેલી કેતકી તરફ જાય છે એ ઇચ્છાપૂર્તિનું કૃતક આલેખન છે. આના કરતાં પૃ ૧૫ ઉપર કૂતરાથી ખેંચાયે જતા સ્થૂળ કાકાનું અને પૃ. ૨૮ પર જનસમૂહની અને વિવિધ પાત્રોની વિચિત્રાભાસી પ્રવૃત્તિઓ પ્રસન્ન ચહેરે પાર કરી બહાર નીકળી આવતા વિનાયકનું ચિત્રાંકન ખૂબીપૂર્વક થયેલું છે. પૃ. ૯૧ ઉપર ઊંઘના ઘેનમાં લીમડાનાં ઠંડા ઠંડા પાંદડાની બિછાત પર પડયો પડયો ' મન જાગે છે, મન સિવાય પણ કોઈ છે ? ' એમ વિમાસતા વિનાયકનો ' મુડ ' પરિવેશને પોષક નીવડતો લાગ્યો. બપોરી નિદ્રાના ફળની કાચા આમળા જેવી તૂરી અને ખાટીમીઠી સોડમ તેમ જ પીલુ અને તડકાની તીખાશનો તમતમાટ વૈદ્ય-કવિ લાભશંકરની લેખિનીનો પ્રસાદ છે. પૃ. ૧૬૬ ઉપર આવતી અબુધ છોકરીનું હાસ્ય કેવું હતું ? " શુષ્ક અને તીણું કાંસાના વાસણ જેવું ! " કવિના કાન સાબદા છે. પ્રકરણ ૨૨ તો આર. કે. નારાયણના ' ગાઈડ ' અને ભાગવતના ઋષભ-જડભરતનું 'સોડા-લેમન-મિક્ષચર' લાગે. કૃતિના અંતમાં વિનાયકનું નહીં, લેખકનું પણ, કળાકાર તરીકેની ક્ષમતાને હાંફ ચઢતાં થયેલું પલાયન છે. પરાકોટિની ચાલુ માત્રને ન્નળગી રાખીએ તો ય અનુભૂતિની કોઈ ઉત્કટ છાપ છોડયા વિના જ અંત આવી જાય . લેખક હસીને કહી શકે આનો અંત જ ના હોઈ શકે ! હું કહું છું કે સાતે પૂંછડિયો કપાવીને મષક મહારાજ ' બાંડો ઉંદર ' કહી કોઈ ચીડવે તે અગાઉ કદાચ ' પલાયનમ્ ' કરી ગયો છે ! આત્માને કશું ત્યાજ્ય નથી, ખરું ? પણ વિનાયક નોકરી ત્યાગે છે, દાઢી કરવાનું ત્યાગે છે, પત્નીને ત્યાગે છે અને અંતે બધું ત્યાગી ભાગી જાય છે ! આવું સરલીકરણ શકય છે પણ પ્રશ્ન પલાયનનો છે તે કરતાં સર્વસ્વ ત્યાગતાંય પોતાને તે પામે છે ખરો એ રહે છે. કોયડો કૃતક નથી, આલેખનમાં મુશ્કેલીઓ નડી છે. કેતકીનું પાત્ર, નાયકની ભાવનાનું જડ ભાજન જાણે કે બની ગયું છે ! વિનાયકે એટલું જ વારંવાર વિચારવાનું બાકી છોડેલું છે, અને તે એ કે કેતકી નાયકની રીતે વિચારતી નથી ! કયાન્તે વિનાયક ' બાબા ' બની જાય છે. પ્રશ્ન કર્તાઓના પ્રત્યુત્તરમાં તે સમજાવે છે; " એ સંસાર અહમ્‌ની ભ્રાન્તિ છે. અહંકાર જશે તો સંસાર અદશ્ય થશે."

પ્રશ્ન : " અહંકાર કેવી રીતે જાય ?"

ઉત્તર : " આ જિજ્ઞાસુ પ્રશ્નકર્તા કોણ છે તે વિશે વિચાર કરો. "

શ્રી રમણ મહર્ષિએ શિવપ્રકાશમ્ પિળ્ળૈની જિજ્ઞાસાને સંતોષતા આવું જ કહેલું કે " આ વિચારણા દરમિયાન જેમ જેમ બીજા વિચારો ઊભા થતા જાય તેમ તેમ તેમને પૂર્ણ કરવાનો પ્રયત્ન ન કરતાં, એવી વિચારણા ચલાવવી કે એ વિચારો કોને આવે છે ?...પછી ' હું કોણ ' ની વિચારણા ચલાવવામાં આવે તો મન પોતાના જન્મસ્થાનમાં-હૃદયમાં પાછું વળે છે અને ઊઠેલો વિચાર પણ વિલય પામે છે. " વિનાયકના ઉત્તર ' રેડીમેડ ' લાગે.

તેમ છતાં આ પ્રકારની સંવેદનાના નિરૂપણમ સીરિલ કોનોલીને આશા છે. તે કહે છે " We must appreciate that happiness is conciousness, and consciousness is one, that all its manifestations are sacred, and it is from these newer schools of novelists and poets in all countries that one day we will learn it. "

—રાધેશ્યામ શર્મા

ક્યારે આવશે ગોદો ?

જો એ આવી ચઢે તો એ ગોદો હોઈ શકે જ નહીં
જેટલો એ આપણી વધુ નજીક આવે તેટલો એ ગોદો ઓછો.
ને જો આવીને એ આપણને એનો પરિચય આપે ને પોતાને
ગોદો તરીકે ઓળખાવે તો તો પોલિસને જ બોલાવવી પડે.
જે પોતાને ગોદો માને તે ગોદો હોઈ શકે જ નહીં.

તો પછી રાહ શા માટે જોવી ? નિરાંતે ઊંઘી જાઓ. તમે જાગીને
જોશો ત્યારેય એનું એ દશ્ય દેખાશે.' ચુકનરના સંગીતની જેમ.
ધ્વનિની કરાડ, પછી બની ઠનીને રંગલો છત્રી સાથે રમૂજી ડૂબકી મારશે.
પોતાને ગોદો મનાવનાર એ મૂરખની એ જીદ માટે
તમે એની ડોક મરડી નાંખો તો વાંધો નહીં.

ના, ગોદો તો જે ગેરહાજર છે તે, કવિનો નિઃશબ્દ પ્રિય સખા,
ધાનનાં ખેતરમા થઈને પરોઢિયે એ લટાર મારતો હોય
હરિયાળીનાં વસ્ત્રો પહેર્યાં હોય, મોઝાર્ટની જેમ ઝાકળ ચમકતું હોય
અથવા તો આકાશમા અદ્ધર લટકતા C ના આકારના સૂર્યનાં ધાબાં
અથવા તો પ્રકાશવર્ષોના કેટલા ય દશકા દૂર, કોઈ તારો.

—ગોર્ડન એચ. ડાયસન

મરઘી વિશે મધુ રાય

મરઘી રોજ ઈંડાં આપે છે. સૂર્યોદયની સાથે એનો દિવસ ઊગે છે. સૂર્યાસ્તે પૂરો થાય છે. વૈજ્ઞાનિકોએ વધુ ઈંડાં મેળવવા કૃત્રિમ રીતે મરઘીનો દિવસ ટૂંકો કરી નાખ્યો છે. એ મરઘીને અંધારા પાંજરામાં પૂરી કૃત્રિમ પ્રકાશના સૂર્યોદય સૂર્યાસ્ત પૂરા પાડી ઓછા ઓછા કલાકના કૃત્રિમ દિવસો દ્વારા વધુ ને વધુ ઈંડાં મુકાવે છે.

સંસ્કૃતિ મે ૬૯

માખી વિશે ગગનવિહારી મહેતા

સાચું કહું તો, માખી પ્રત્યે મને થોડો પક્ષપાત છે, જ્યાં સુધી એ ખાવાની વસ્તુઓ પર બેસે નહિ, પીવાની વસ્તુમાં ન પડે, નાક અને આંખને ત્રાસ ન આપે ત્યાં સુધી. માખી કરડતી નથી, ડંખતી નથી, કાનમાં કર્કશ સંગીત ગાતી નથી. એરોપ્લેન પેઠે એની પાંખ નિરંતર ફફડાવે છે, અતિશય ચંચળ અને વેગવાળી હોય છે. રોગનાં જંતુઓનો પ્રચાર એ કરે છે પણ એ આપણે જોઈ શકતા નથી તેમ ડંખ દ્વારા અનુભવતા નથી. ઉપદ્રવના મૂળમાં એ છે છતાં શાંત અને ઉદાસી જણાય છે.

સંસ્કૃતિ જૂન ૬૧

ઉષા લિપીએ યજ્ઞ મુદ્રિકા, હુઝરાતપાગા, વડોદરા–૧ માં છાપીને
કયૂ–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨ થી પ્રગટ કર્યું.

ઉદ્યોત-૪

ઊ હા પો હ

૪

ડિસેમ્બર ૧૯૫૯

વર્ષ ૧, અંક ૪

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાધવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવાં. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાધવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

રાધેશ્યામ શર્મા
સીતારામ સદન,
મુલાભાઈ પાર્ક, ગીતામંદિર રોડ,
અમદાવાદ-૨૨

નટવરસિંહ પરમાર
બાબા સ્ટ્રીટ, નાનપુરા
સુરત.

જાહેરખબરના દર
એક પાનના રૂા. ૧૦૦
અર્ધા પાનના રૂા. ૬૦
અંદરનું પૂંઠું રૂા. ૧૫૦
ઉપલું પૂંઠું રૂા. ૨૦૦

વાર્ષિક લવાજમ રૂા. ૩
છૂટક કિંમત ત્રીસ પૈસા

પુસ્તકોની જાહેરખબરમાં ૫૦ ટકા વળતર

ઊહાપોહ દર મહિનાની બાવીસમીએ પ્રગટ થશે.

કળાકૃતિમાં રૂપરચનાને કારણે ભાવકને અપરોક્ષાનુભૂતિ થાય છે, પણ આ પ્રકારની કૃતિઓમાં એની અવેજીમાં ઉપરછલ્લું ને 'સેકંડહેંડ' જ્ઞાન માત્ર થાય છે. આ પ્રકારની નરી જાણકારીને પ્રત્યક્ષ રસાનુભવને સ્થાને મૂકી શકાય નહીં. આપણા એક નવલકથાકારે એક વખત હર્ષપૂર્વક સમાચાર આપેલા: "આ વસ્તુ હું આપણી નવલકથામાં પહેલી જ વાર લઈને આવું છું." આમ દર વખતે 'કશુંક નવું લઈને આવવાનો' એમનો દાવો તો હોવાનો જ. નવીનતા માટેનો આ દાવો કયા પ્રકારનો હોય છે? કળાની અભિવ્યક્તનું અદ્વિતીયતા તો એક અનિવાર્ય લક્ષણ હોય છે જ, એટલે એની નવીનતાને કહી બતાવવાની ભાગ્યે જ જરૂર હોય. આ નવીનતા વસ્તુગત હોય છે.

આવી કૃતિઓની બીજી વિલક્ષણતા એ છે કે એમાં આ પ્રકારની નવીનતા સાથે અમુક અંશે પુનરાવર્તન પણ ભળેલું દેખાય છે. મુનશીમાં મુંજાલ નવે રૂપે દેખાય, પણ મુંજાલનું પુનરાવર્તન તો થવું જ જોઈએ. એને માટેની અપેક્ષા વાચકોમાં જગાડી હોય એટલે એને તો તૃપ્ત કરવાની જ. આ રીતે રમણલાલની નવલકથામાં અમુક રહસ્યમય સંબંધ અને એના પાછળથી ખૂલતા ભેદની વાત આવે. નવીનતા મંદ પડવા આવેલા રસને વેગ આપે અને વાચકો પાસેથી વધુ પડતા સક્રિય સહકારની અપેક્ષા (જે આવી કૃતિના લેખક માટે મોટું જોખમ લેખાય)ના જોખમને પુનરાવર્તનની યુક્તિથી ઘટાડી શકાય. એમાં 'હવે શું થશે?' એ સ્વરૂપનું કુતૂહલ હોય, પણ એનો નિવેડો લાવવાનો ભાર વાચક પર નાખવામાં ન આવ્યો હોય, વાચક પોતે પણ થોડી માત્રામાં કુતૂહલનો આનન્દ માણીને એનો છેડો ક્યાં આવે તે જાણી લઈ શકે એવી સગવડભરી વ્યવસ્થા એમાં કરવામાં આવી હોય છે. આમ વાચકને નિષ્ક્રિય રાખ્યા છતાં આનંદ માણ્યાની ઉત્તેજનાનો આભાસ એ કરાવે છે. એમાં નવું વીક્ષણ કે સંવેદન હોતું નથી પણ વાચકની અમુક પ્રકારની ખુશામત હોય છે. એની પાસે જે છે જ તેની જોડે તાળો મળે એવી વ્યવસ્થા એ કરી આપે છે. જે સામગ્રીને આધારે જે ચિત્ર પ્રતિફલિત થવું જોઈએ તેને સ્થાને એના વાચકવર્ગની અપેક્ષાઓના લઘુતમ દઢભાજકને

સન્તોષવાનો જ પ્રયત્ન એમાં જોવામાં આવે છે. આથી ઘણી વાર કળાની દૃષ્ટિએ અનેક શક્યતા ધરાવનારું વસ્તુ લીધું હોય ત્યારેય આવા લેખકોની દૃષ્ટિ એ શક્યતાઓ સિદ્ધ કરવા તરફ જતી નથી. પરિણામે આવા વસ્તુને એઓ વેડફી મારે છે. એમાં સર્જક કે વાચકને પક્ષે કશી શોધ કરવાની રહેતી નથી. એમાથી કશા મૂલ્યો નિષ્પન્ન થતાં નથી, એમાં મૂલ્યોના માત્ર 'લેબલ' લગાડવાથી કામ ચાલી જાય છે.

રસકીય પ્રતિભાવને બદલે આમાં માત્ર યાંત્રિક પ્રતિક્રિયા થતી જોવામા આવે છે. આવી પ્રતિક્રિયાને નક્કી કરનારાં બળ કૃતિ અને એની સર્જન પ્રક્રિયાની બહાર રહ્યાં હોય છે. કૃતિની સંઘટનાને પારખવાથી અને એ રીતે એનું આપણા ચિત્તમાં પુનઃનિર્માણ કરીને અનુભાવન કરવાથી જે પ્રતિભાવ ઘડાતો આવે તેનું રસાસ્વાદમા મહત્ત્વ છે. એમાં કોઈ બહારના કે આગન્તુક બળનુ નિયંત્રણ હોતું નથી, આવા પ્રતિભાવો સ્વયંસ્ફૂર્ત અને કલ્પનોત્થ હોય છે. તેમ છતાં એમાં ભાવકની નરી યદૃચ્છા પર કશું છોડવામાં આવતું નથી. ચિહ્નોના સંકેત નિયત અને સ્પષ્ટ હોય છે, પણ પ્રતીકમાં એવું હોતું નથી, એનો કોઈ નિશ્ચિત અર્થ આપણે પામી લેવાનો હોતો નથી. આપણા ચિત્તના વિહાર માટે એમાં અવકાશ હોય છે. કહેવાતી લોકપ્રિય કૃતિઓમાં તો વાચકના પ્રતિભાવનો કૃતિમાં જ જાણે સમાવેશ કરી લેવામાં આવ્યો હોય છે. આથી વાચકની નિષ્ક્રિયતા અકબંધ રહે છે. આપણી ફિલ્મોનાં પાર્શ્વ સંગીતમાં પણ આવું બનતું હોય છે. કરુણ પ્રસંગે કેવા પ્રકારનું સંગીત હશે તે આપણે પહેલેથી જાણતા જ હોઈએ છીએ. આપણે ત્યાં તો આકાશવાણી દ્વારા થતો સારંગીનો ઉપયોગ જાણીતો છે. કોઈ અગ્રગણ્ય પુરુષનું મૃત્યુ થયું હોય અને આકાશવાણીને ઔપચારિક શોક પાળવાનો હોય છે ત્યારે સારંગીનો ઉપયોગ થાય છે.

આવા પ્રકારના સાહિત્યમાં કશી સંદિગ્ધતાને સહી લેવામાં આવતી નથી, નવી કવિતા સામે સૌથી મોટી ફરિયાદ એની દુર્બોધતા અંગેની છે. લોકપ્રિય સાહિત્ય વાંચવાને જ ટેવાયેલો વાચક આથી સાચી કલાકૃતિમાં અનિવાર્યતયા રહેલી રસપોષક વ્યંજનાત્મક સંદિગ્ધતાને ક્યાં તો હસી કાઢે છે, ક્યા તો પુણ્યપ્રકોપથી ભભૂકી ઊઠે છે. પણ સાચી કળા તો હમેશાં પડકાર રૂપ હોય છે. એ પ્રથમ દૃષ્ટિએ અરાજકતાભર્યા લાગતા વિશ્વમાં આપણને મૂકી દે છે, એ અરાજકતામાંથી સર્જન થતું આવે છે, આકૃતિ ઊપસતી આવે છે. એ આપોઆપ ઊપસી આવતી નથી, એમાં ભાવકના પણ સક્રિય સહકારની અપેક્ષા રહે છે. ફ્રાન્સમાં નવલકથાના નવતર પ્રયોગો કરનારા રોબ્બ-ગ્રિયે વગેરે નવલકથાકારો

વાચકને સરખે અંશે સર્જનવ્યાપારમાં સંડોવવામાં માને છે. આપણે ત્યાં નવલકથાકારો આવું જોખમ ખેડતા નથી. અરાજકતાથી આપણે ગભરાઈએ છીએ, આથી ઉછીની લીધેલી, કે કૃતક વ્યવસ્થાથી પણ આપણે આશ્વસ્ત થઈ જઈએ છીએ. કશું વિક્ષુબ્ધ થાય એવું આપણે ઇચ્છતા નથી. પણ આવો ક્ષોભ જેના આદિમાં નથી તે કળામાં કૌવત પણ ક્યાંથી આવે?

આવી સંદિગ્ધતાને સ્થાને વસ્તુને થોડી અટપટી બનાવીને આવા લેખકો સંતોષ માને છે. પણ એથી અનુભવના રહસ્યમાં કશું ઊંડાણ સિદ્ધ થતું નથી. એમાં માનવ-સ્વભાવનું જ આલેખન થાય છે. તેમાં માનવવ્યવહારની પાછળ રહેલા આશયોનું સૂક્ષ્મ આલેખન થતું નથી. આ લેખકો અન્તે તો માનવ-વ્યવહારને રૂઢ નૈતિક મૂલ્યો પ્રમાણે મૂલવી આપે છે, પણ તેથી થતા મૂલ્ય-બોધમાં આપણી નૈતિક સૂઝને વિકસાવવાની શક્તિ હોતી નથી. એમાં દઢ નીતિ જોડે તાળો મેળવવાની તત્સમવૃત્તિ જ વિશેષતઃ દેખાય છે.

આમ આવા સાહિત્યમાં સરળતા છે, આથી એ સુબોધ બની રહે છે. રૂઢિના ચીલેથી ઊતરીને અક્ષુણ્ણ માર્ગે ચાલવાનું સાહસ એને પરવડતું નથી. આથી રેઢિયાળ ઇબારતથી એનું કામ ચાલી જાય છે, ભાષા જોડે નવી રીતે કામ પાડવાની અનિવાર્યતા એને માટે ઊભી થતી નથી. કાંઈક નવાને માટેની શોધ ચાલતી હોય તો જ ભાષાને નવી રીતે પ્રયોજવાનું આવશ્યક બને. આ સર્જનવ્યાપાર આવી કૃતિઓમાં દેખાતો નથી.

રૂપરચનાની વાત જવા દઈએ અને અનુભૂતિની સામગ્રીની દૃષ્ટિએ જો આવી કૃતિને તપાસીએ તો આવી કૃતિઓમાં અમુક જ પ્રકારની લાગણીઓ અને એને અભિવ્યક્ત કરવાની અમુક પ્રકારની રીતિઓ જ દેખાશે. સામાન્ય રીતે એમ માનવામાં આવે છે કે આવું સાહિત્ય મનોરંજન માટે લખાતું હોય છે. એમાંથી કશું શીખવાનું મળતું નથી, એમાં જે રસ પડે છે તે તત્કાલ પૂરતો જ હોય છે. એનો કશો સૂક્ષ્મ પ્રભાવ પડતો નથી. એથી વિનોદ થાય છે, આપણો ઠાલો સમય ઠીક પસાર થાય છે. કશું કરવું સૂઝતું નથી ને બધાથી વાજ આવી ગયા હોઈએ છીએ ત્યારે મરણિયા બનીને કશીક રાહત માટે આપણે આવા સાહિત્ય તરફ વળીએ છીએ. ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિના આ યુગે આપણને થોડી વધુ નવરાશ સંપડાવી છે એ સાચું, પણ એ નવરાશનું શું શું કરવું તે એણે બતાવ્યું નથી. સમાજશાસ્ત્રીને મન આ મન્તવ્યનું ગમે તે મહત્ત્વ હોય. રસકીય દૃષ્ટિએ એને તપાસતાં એમાં ઝાઝી વજૂદ લાગતી નથી. આવી કૃતિનો રસ એ કૃતિ પૂરતો જ હોય એમ જો કહીએ તો એ તો કળામાત્રનું લક્ષણ થયું, એ કાંઈ આવી કૃતિઓની જ વિલક્ષણતા

છે એમ નહી કહેવાય રસથી ઇતર બાબતમા એથી શો લાભ થાય છે તે આ ચર્ચામા ઝાઝા મહત્ત્વનુ નથી કળા નર્યો આનન્દ આપે છે, એથી બીજા ‘ગભીર’ પ્રયોજનો સિદ્ધ થતા નથી એમ કહીને કળાને ઉતારી પાડવાનુ વલણ તો જાણીતુ છે એવી શેખી કે એવા સોગિયાવેડાને ઝાઝુ મહત્ત્વ આપવાનુ ન હોય ઊચા પ્રકારની કળા તો કટાણાભરી જ હોવી જોઈએ એમ ઉચ્ચભ્રૂ વર્ગના લોકો માને છે આથી એની સામે મનોરજન કરનારી કૃતિઓને બીજે અન્તિમે મૂકવામા આવે છે

આવી કૃતિઓ મનોરજન શી રીતે કરે છે ? એ કટાણો નથી આપતી એટલુ જ કહેવાથી કશુ નહી વળે એથી કશો ખુલાસો થતો નથી એથી કટાણો દૂર થાય છે એમ કહેવાને બદલે એ કટાણાને વધુ સ્થાયી અને ઉગ્ર બનાવે છે એમ જ કહેવુ ઘટે એ આપણા ચિત્તને વધુ રસપ્રદ અને સતોષકારક વસ્તુની દિશામા વાળે છે એમ કહેવુ ખોટુ છે એ કશામા નવો રસ જગાડતી નથી ભૂતકાળમા થયેલા સતોષની સ્મૃતિને જ એ જગાડે છે એના રૂપની અદ્વિતીયતા નહી, પણ એના વસ્તુની પરિચિતતા એમા નોધ પાત્ર હોય છે આવી કૃતિમા આપણે એની કળામા નહી, પણ એથી જાગેલી સ્મૃતિમા ખોવાઈ જઈએ છીએ ફિલ્મી ગીતોમા આવુ જ બનતુ હોય છે નાટકમા પણ નાટ્યક્ષમ સામગ્રી દેખાય છે ખરી, પણ એનુ નાટ્યરૂપ સિદ્ધ થતુ નથી હોતુ ચિત્ર પણ આ કે તે દૃષ્ટિબિન્દુના નિદર્શન રૂપ બની રહે છે, અથવા તો એવા દૃષ્ટિબિન્દુની વિડમ્બના ના સ્વરૂપના ઠઠ્ઠાચિત્રો બની રહે છે

શૈલી અને રૂઢિ વચ્ચે વિવેક થવો ઘટે શૈલી અન્તર્ગત તત્ત્વ છે, રૂઢિ બાહ્ય તત્ત્વ છે રૂઢિને આપણે ચીલા જોડે સરખાવીએ છીએ, પણ પખીનુ ઉડ્ડયન એ પખીની બહારની વસ્તુ નથી, એનો ચીલો ન હોઈ શકે રૂઢિ પહેલેથી સ્થપાયેલી હોય, એના નિયત માર્ગે પ્રતિક્રિયાઓને વાળવામા આવે, શૈલી સર્જનવ્યાપારની પહેલા અસ્તિત્વમા આવતી નથી રૂઢિને અનુસરનારી કૃતિઓ વહેલી વાસી થઈ જાય છે, કારણ કે સમાજ એવા રૂઢ અભ્યાસોને બદલતો રહે છે મૂળ અનુભવની અવેજીમા આવી કળા કશુક કૃતક રજૂ કરીને સન્તોષ આપે છે એમ કહેવુ પણ યોગ્ય નથી શામળની સૂડાબહોતેરીની વાર્તામા જેમ વેપાર કરવા નીકળેલા વણિક યુવાનની નવોઢા જારકર્મ કરવા જતા ઉમ્બરો ઓળગતા પહેલા જ બહોત્તેર પ્રકારના જારકર્મ અને વિજાર કર્મની વાતો એવા તો રસથી સાભળે છે કે ખરેખરુ જારકર્મ કરવાને માટે એને ઉમ્બર ઓળગવાની જરૂર રહેતી નથી ! એવુ જ કશુક આવી કૃતિઓમા બનતુ હશે ? એ રીતે સામાજિક નીતિ જળવાઈ રહે છે એમ કહી શકાશે ? ખરી

વાત તો એ છે કે વાચકના ચિત્તમાં આવી વૃત્તિઓનું આ પ્રકારની કૃતિઓથી વિરેચન થાય છે એમ માનવું તે આવી કૃતિઓને ખોટું મહત્ત્વ આપવા બરાબર છે. એથ સારાં કે ખરાબ કર્મોમાં કોઈ પ્રવૃત્ત થતું નથી. આવી કૃતિઓ કશું પરિવર્તન નથી લાવતી કે કશી ઇચ્છાતૃપ્તિ પણ કરી આપતી નથી. આથી જ તો એક વિવેચકે આવી કૃતિઓથી થતા 'સન્તોષ' વિશે કહ્યું છે : "Its gratifications are those of touching an aching tooth."

આવી લોકપ્રિય ગણાતી કૃતિઓ એમાં આલેખાયેલી લાગણીઓને અતિક્રમી જવા જેટલી કળા દાખવતી નથી, એને બદલે એ લાગણીઓમાં જ એ રાચે છે. આથી આપણી લાગણી પર આપણે પ્રભુત્વ મેળવી શકતા નથી કે એનું રૂપ ઓળખી શકતા નથી. વસ્તુલક્ષી રૂપ પામીને પ્રકટ થયેલા અનુભવના ગુણ લેખે એ પ્રકટ થતી નથી, એથી ઊલટું, એ કૃતિમાંની સામગ્રીનો કેવળ એવી લાગણીને ઉત્તેજિત કરવા માટે જ ઉપયોગ થયો હોય છે. વેશ્યા અને કથા કરનાર વ્યાસને આખાબોલા અખાએ જોડાજોડ ગોઠવેલાં. આમાં જે સામ્ય છે તે વેપારીવૃત્તિ પૂરતું જ નથી. કળાને માટે પણ આપણે મૂલ્ય ચૂકવી આપવું પડે છે, અને ઘણી વાર એ મૂલ્ય ઘણું મોટું હોય છે; પણ અહીં તો કેવળ પ્રેમની ચેષ્ટા કરવાની અને તે એ શરતે કે એનો કશો અર્થ ન હોય. આથી આપણે આપણા કારાગારમાંથી મુક્ત થઈએ એ તો બાજુએ રહ્યું, ઊલટાના આપણે વધુ એકાકી બની રહીએ. એ બધું ખેતરમાંના ચાડિયા જેટલી જ વાસ્તવિકતા ધરાવે છે. આવી કૃતિઓ આપણી સંવેદનાને ઉત્તેજિત કરે છે એમ કહેવું વધારે પડતું છે, એથી ઊલટું એ આપણી રસચર્વણાને જૂઠી કરી નાખે છે.

આવી લોકપ્રિય નીવડતી કૃતિઓ આપણા જીવનમાં કોઈ ખૂટતા ઘટકને પૂરું પાડતી નથી; એ તો જે કાંઈ છે તેમાંથી જ કશુંક ચટાકેદાર બનાવીને આપણી આગળ ધરી દે છે. સાચી કળા આપણામાં કશી લાગણીનો બહારથી પ્રવેશ કરાવતી નથી. આપણી રસમીમાંસામાં તો કહ્યું જ છે કે એ તો 'વાસના' કે 'સ્થાયી ભાવ'ને રૂપે આપણામાં રહ્યું જ છે. એનું સાધારણીકૃત રૂપ આપણે આસ્વાદીએ છીએ. રોજ-બ-રોજના જીવનમાં લાગણીની ખોટ કોને પડે છે? પણ એ લાગણી તો જીવવાની પ્રક્રિયામાં જ ખરચાઈ જાય છે. એનું રૂપ કે એનો મર્મ આપણે પામી શકતા નથી. એ તો પમાય છે કળા દ્વારા. લોકપ્રિય કૃતિઓમાં લાગણીની ઉત્તેજના હોય, પણ એનું રૂપ ન ઊઘડી આવ્યું હોય, આ રીતે લાગણી એનું રૂપ પામે ત્યારે જ એની ઉપલબ્ધિ તે સાચી ઉપલબ્ધિ બની રહે છે. જેમ આપણે દર્પણની

આરપાર જઈ શકતા નથી તેમ આવી કૃતિની સપાટી આગળ માત્ર પ્રતિકૃતિ જોઈને આપણે અટકી જઈએ છીએ. નર્યા લાગણીવેડામા નાટકીપણું, ઉપરછલાપણું ને નકલીપણુ હોય છે, કેળવાયેલી રસવૃત્તિને તેની જુગુપ્સા જ થાય છે. બધી જ સંવેદનાની શરૂઆત આવી લાગણીથી જ થાય છે, પણુ સર્જનની પ્રક્રિયા દરમિયાન એના પર સંસ્કાર થાય છે, એને એનુ રૂપ અને મર્મ પ્રાપ્ત થાય છે. પણુ લોકપ્રિય ગણાતી કૃતિનો લેખક લાગણી આગળ જ અટકી જાય છે, એટલાથી જ એ એનો વેપલો ખેડે છે. રસાનુભવને માટે આવશ્યક ' psychic distance ' એમાં જળવાતું નથી. વિલિયમ જેમ્સે રશિયાના ઉમરાવની સ્ત્રીનો દાખલો ટાંક્યો છે. એ કરુણાન્ત નાટક જોતી આંસુ સારે છે ને બહાર એનો કોચમેન બરફમા ઠરી ગયો છે. એ સ્ત્રીના આંસુમાં લાગણીવેડા છે, કારણુ કે જે સાચી કરુણ પરિસ્થિતિ છે તેની એ અવગણના કરે છે. એની લાગણીનું વિરેચન થયું છે એમ શી રીતે કહી શકાય? એનામાં લાગણીવેડા છે, પણુ લાગણી નથી. રયૂઈએ લાગણીવેડાની સાચી વ્યાખ્યા આપી છે: "Excess of receptivity without perception of meaning". લાગણીવેડામાં લાગણીની ઉત્કટતા પર ભાર મૂકવામા આવે છે, એના મર્મની વાત મહત્ત્વ પામતી નથી.

—સુરેશ હ. જોષી

ગુજરાતીનાં ભવિષ્યવાચક રૂપો

પ્રાસ્તાવિક

ચાલુ પ્રયોગોને આધારે ગુજરાતીના ક્રિયારૂપોના અર્થની વ્યવસ્થિત તપાસ બહુ ઓછી થઈ છે. અહીં ભવિષ્યવાચક રૂપોના અર્થ પરત્વે તથા ભવિષ્યકાળ અભિવ્યક્ત કરવા માટેનાં ગુજરાતી સાધનસામગ્રી પરત્વે થોડોક વિચાર કર્યો છે. ભવિષ્યકાળના ગણાતાં રૂપોના વિવિધ અર્થો તારવવાનો પ્રયાસ કર્યો છે અને તે સાથે ભવિષ્યકાળ અભિવ્યક્ત કરવા માટે ગુજરાતીમાં ભવિષ્યકાળનાં ખાસ રૂપો સિવાય બીજી શી વ્યવસ્થા છે, બીજી કઈ કઈ રચનાઓ છે તેનો પણુ નિર્દેશ કર્યો છે.

ભાષાનાં રૂપો ઘણુંખરું બે કે વધારે અર્થમાં પ્રયોજાતાં હોય છે. પણુ આમ જ્યારે રૂપ વિવિધ અર્થ ધરાવતું હોય ત્યારે તે અર્થોમાંથી બધાનો મોભો

વ્યાપકતાની દૃષ્ટિએ તેનાથી ગૌણ હોય છે. એટલે જ્યારે અમુક રૂપના અર્થોની ચર્ચા કરવાની હોય ત્યારે અર્થોની મુખ્યતા ગૌણતાને લક્ષમાં વાત કરવાથી ચર્ચામાં વ્યવસ્થા આવે છે. જો કે આવો મુખ્યગૌણ વિભાગ પૂરતો જ હોય છે. મહત્ત્વ બધાનું સરખું જ છે. કોઈપણ ક્રિયારૂપના ચર્ચા અલગપણે કરી શકાતી નથી. વ્યવસ્થિત ચર્ચા કરવા જતાં બીજાં ક્રિયારૂપોના અર્થો સાથેના તેના સંબંધનો-એટલે કે ક્રિયારૂપોના અર્થોની અન્ય ભાત અને બંધારણનો-પણ સ્પર્શ કરવો અનિવાર્ય બને છે. પણ તો ભવિષ્યરૂપોનું અર્થ વિવરણ તેમને વ્યાપક સંદર્ભમાં મૂક્યા વિના જ એટલે કે આને એક મર્યાદિત પ્રયાસ લેખે જ લેવાનો છે.

વાળાં ક્રિયારૂપો

'શ.' પ્રત્યયવાળાં ક્રિયારૂપ જુદા જુદા ચાર અર્થમાં વપરાય છે. (૧) કાળ વ્યક્ત કરવા (૨) ક્રિયાની નિશ્ચિત સંભાવના વ્યક્ત કરવા, (૩) ક્રિયા રૂપ, લક્ષણરૂપ કે ટેવરૂપ હોવાનો ભાવ વ્યક્ત કરવા અને (૪) વિનયી વ્યક્ત કરવા. આ અર્થના 'શ.' વાળાં રૂપોનાં થોડા થોડા પ્રયોગો નીચે કરું છું.

ાર્થ પ્રયોગ

શ્' વાળાં રૂપ ક્રિયા થવાના કાળ અંગેના અતીત/વર્તમાન/ભાવીએ ત્રિપક્ષી માંથી ભાવીકાળનાં વાચક છે. 'શ.' વાળાં રૂપોનો આ મુખ્યાર્થ છે. જેમ કે,

(૧) ચાર વાગ્યા સુધી તો તમે ઘરે હશોને?' 'હું જરૂર હોઈશ.'
(૨) કાલે હું ચોક્કસ આવીશ.
(૩) એ જેમતેમ બોલશે તો મારાથી સહન નહીં થાય.
(૪) તમે મને બૂમ પાડશો એટલે હું તરત જ આવીશ.
(૫) એવું થશે તો તો ભારે મુશ્કેલી.
(૬) ટપાલ બાર વાગ્યે આવશે.
(૭) પરિણામ પહેલી તારીખે બહાર પડશે.

ત સંભાવનાર્થ પ્રયોગ

ગુજરાતી ક્રિયારૂપો એક પક્ષે જેમ ભૂત-વર્તમાન-ભવિષ્ય એમ કાળવિરોધ કરી શકે છે, તેમ બીજે પક્ષે ક્રિયાની નિશ્ચિતતા અને સંભાવનાનો વિરોધ કરે છે. સંભાવનામાં પણ બે પ્રકાર દર્શાવી શકાય છે: અનિશ્ચિત સંભાવના ેજી may નો ભાવ) અને નિશ્ચિત સંભાવના.

નિશ્ચિતતા	અનિશ્ચિત સંભાવના	નિશ્ચિત સંભાવના
છે	હોય	હશે
કરે છે	કરે	કરશે

નિશ્ચિત સંભાવનાનો અર્થ ધરાવતા 'શ્' વાળાં રૂપોના થોડાક પ્રયોગો :

(૮) એ અત્યારે ઘરે હશે ?
(૯) તેનું કારખાનું તો ગયા મંગળવારે ચાલુ થઈ ગયું હશે.
(૧૦) અત્યારે તો તે જમતો હશે.
(૧૧) 'તારી પાસે કેટલાક પૈસા છે ?' 'પાંચેક રૂપિયા હશે.'
(૧૨) એવું તે બોલાતું હશે ?
(૧૩) તમે કહો છો એમ જ હશે.
(૧૪) તારે બોલવું હશે.
(૧૫) ઘણા જણ આવવાના હશે.
(૧૬) તેણે કહેલું હશે.
(૧૭) એવું તે હોતું હશે ?
(૧૮) કહી દે, મારા હાથમાં શું હશે ?
(૧૯) દોડ નહીં, પડી જઈશ.
(૨૦) ક્યાંક તને વાગી જશે.
(૨૧) સંભાળજે, નહીં તો વાગશે.
(૨૨) એ માંદો હશે, નહીં તો આવ્યા વિના ન રહે.
(૨૩) એ એમ તે ગભરાતો હશે ?
(૨૪) પહેલી તારીખે મારા હાથમાં સો રૂપિયા હશે.
(૨૫) એમ ધમકાવે કોઈ કબૂલ કરતું હશે ?
(૨૬) એમ બે લીટીનો કાગળ લખવાથી કોઈ આવતું હશે ?
(૨૭) એ આટલા બધા પૈસા ક્યાંથી કાઢતી હશે ?
(૨૮) મેં આજે કોનું મોઢું જોયું હશે ?
(૨૯) એને શું થયું હશે ?
(૩૯) તમારે સૂવું હશે.
(૩૧) તમે હજી તો સૂતા હશો, ત્યાં હું આવી પહોંચીશ.

સ્વભાવ, લક્ષણ કે આદતનો અર્થ ધરાવતો પ્રયોગ

ગુજરાતી ક્રિયારૂપો સામાન્ય ક્રિયા અને આદતરૂપ ક્રિયાનો વિરોધ પણ બતાવી શકે છે. જેમ કે

સામાન્ય ક્રિયા	આદતરૂપ ક્રિયા
તે આવે છે.	તે આવતો હોય છે.
તે આવે.	તે આવતો હોય.
તે આવ્યો.	તે આવતો.

સંભવિત ક્રિયા આદતરૂપ કે લક્ષણરૂપ હોય ત્યારે તે વ્યક્ત કરવા માટે પણ 'શ્' વાળાં રૂપ વપરાય છે. જેમ કે—

(૩૨) તે ગાંડો તો રોજ અહીં આવે છે. રોજ બપોરના આવશે, સામા પાટિયા પર સૂશે, થોડાંક ચેનચાળા કરશે, બૂમબરાડા પાડશે અને પછી ઠેકતો કૂદતો ચાલ્યો જશે.

(૩૩) કાકા તો રોજ પાંચ વાગ્યે ઊઠશે, ને દાતણપાણી કરીને ફરવા નીકળી પડશે.

(૩૪) વેકેશન છે તોયે ભાઈને ન કયાંક જવું કે ન આવવું. બસ સવારથી તે સાંજ સુધી આખો દિવસ હાથમાં મોટું થોથું લઈને બેસશે.

(૩૫) એ બેસશે તેટલો વખત બસ બોલ્યા જ કરશે. (મારી સામે જોયા જ કરશે.)

(૩૬) કૂંજડાં દર શિયાળો બેસતાં આવશે અને પૂરો થતાં પાછાં ચાલ્યાં જશે.

નીચેના પ્રયોગોમાં 'શ્' વાળાં રૂપ સ્વભાવાર્થક છે.

(૩૭) તેલ હમેશાં પાણી ઉપર તરશે.

(૩૮) ક્ષત્રિય બચ્ચો કદી કોઈથી ગભરાશે નહીં.

(૩૯) અમારો બાબો એમ કોઈથી બીશે નહીં.

વિનયી આજ્ઞાર્થ પ્રયોગ

નમ્ર, હળવી કે વિનયશીલ આજ્ઞા વ્યક્ત કરવા ભવિષ્યનું બીજા પુરુષ બહુવચનનું રૂપ વપરાય છે. જેમ કે,

(૪૦) આ પત્રનો ઉત્તર તરત લખશો.

(૪૧) એમને કહેશો કે મારે કશી ઉતાવળ નથી.

(૪૨) તમે ખોટું નહીં લગાડશો.

(૪૩) ત્યાં જશો મા. ત્યાં ન જશો.

'જ્' વાળાં રૂપો

ગુજરાતીમાં આજ્ઞાર્થના બે પ્રકાર છે: સામાન્ય (કે વર્તમાન) આજ્ઞાર્થ અને ભવિષ્ય આજ્ઞાર્થ 'બેસ', 'બોલો', 'ભગવાન તમારું ભલું

કરે ' એ સામાન્ય આજ્ઞાર્થના પ્રયોગો છે. ' બેસજે ', ' બોલજે ', ' ભગવાન તમારું ભલું કરજો ', ' તમારું ભલું થજો ' એ ભવિષ્ય આજ્ઞાર્થના પ્રયોગો છે. ' જ્ ' પ્રત્યય વડે એ રૂપો સધાય છે; ' આવજે ', ' આવજો ' ' કરજે ', ' કરજો ' ' જજે ', ' જજો ', ' ખવરાવજે ', ' સંભારજો ' ' પધારજો ' વગેરે. અર્થ ભવિષ્યમાં— જે ક્ષણે બોલાય છે તે પછીના સમયમાં— ક્રિયા કરવાની આજ્ઞાનો છે. સાથે ભલામણની અર્થછાયા પણ ભળેલી હોય છે. પણ આજ્ઞાર્થ તેમનું મુખ્ય :વાચ્ય છે, ભવિષ્યકાળ તથા ભલામણ એ ગૌણ વાચ્ય છે. કેટલીક પરિસ્થિતિમાં સામાન્ય આજ્ઞાર્થરૂપ પણ ભવિષ્યની આજ્ઞા માટે વાપરી શકાય છે. જેમ કે ' તું આવતે મંગળવારે જા, અને બે દિવસ રહીને એ જાય ', ' તું મારે ત્યાં કાલે આવ ', વગેરે.

' વ્ ' વાળાં રૂપ

' કરવું ', ' બોલવું ', ' હસવું ' વગેરે સામાન્ય કૃદંત કે વિધ્યર્થ કૃદંત તરીકે ઓળખાવાતાં રૂપોનો મુખ્ય અર્થ વિહિતતા, કર્તવ્યતા, ઇચ્છા વગેરે છે. ' કરવાનું ', ' જવાનો ' વગેરે ' નું ', ' નો ', ' ની ' અનુગ સાથેના રૂપોનો મુખ્ય અર્થ ' આવશ્યકતા ' ' નિશ્ચય ' વગેરે છે. બંને પ્રકારના રૂપો સાથે ભવિષ્યકાળની અર્થછાયા ભળેલી છે. ઉદાહરણો :

(૪૪) તમારે અહીં જ બેસવું. (વિધિ, આજ્ઞા)
(૪૫) તમારે તેને કહેવું. (,, ,,)
(૪૬) મારે જવુ છે, બોલવું છે, ખાવું છે. (ઇરાદો, ઇચ્છા)
(૪૭) હું તો જવાનો. (નિશ્ચય; કર્તાલક્ષી)
(૪૮) હું તો કહેવાનો જ છુ. (નિશ્ચય)
(૪૯) તે જવાનો છે, હજી ગયો નથી. (નિશ્ચિતતા : કર્તાલક્ષી)
(૫૦) મારે જવાનું છે. (આવશ્યકતા : કર્મલક્ષી)

બંગાળી, આસામી વગેરે કેટલીક ભાષાઓમાં આ રૂપને મળતા ' બ ' વાળા રૂપનો ભવિષ્યકાળ મુખ્યાર્થ બન્યો છે એ હકીકત સૂચક છે.

' બોલનાર ', ' આવનાર ', ' જોનારું ', ' સાંભળનારું ', વગેરે ' નાર ' પ્રત્યયવાળાં રૂપો પ્રધાનપણે કર્તૃવાચક છે. ગૌણપણે તે, કર્તા ભવિષ્યમાં ક્રિયા કરવાનો હોવાનું સૂચવે છે.

(૫૧) એ આજે આવનાર છે.
(૫૨) કોઈ જનાર નથી ?
(૫૩) સાંજની સભામાં તે બોલનાર છે.

(૫૪) હજી તેા ઘણાજણ જમનારા છે.

(૫૫) રમનારાઓને બેાલાવેા.

' નાર ' વાળા રૂપને મળતું ' ણાર ' વાળું રૂપ મરાઠીમાં મુખ્યત્વે ભવિષ્ય-વાચક તરીકે પ્રયેાજાય છે એ હકીકત સૂચક છે.

' શ્ ' વાળાં અને ' જ્ ' વાળાં ભવિષ્ય રૂપેા પરથી તેમનું નિષેધવાચક રૂપ કાં તેા તેના તે ક્રિયા રૂપની સાથે નિષેધવાચક ક્રિયાવિશેષણના પ્રયેાગથી સધાય છે; અથવા તેા જુદા જ ક્રિયારૂપની સાથે નિષેધવાચક પ્રયેાજીને સધાય છે. આમાંની બીજા પ્રકારની રચનામાં, નિષેધવાચક જ્યારે સાથે ન હેાય ત્યારે તે ક્રિયારૂપ ભવિષ્યવાચક નથી હેાતું. માત્ર પ્રસ્તુત મર્યાદિત સંદર્ભ પૂરતું જ તે ભવિષ્યવાચક બને છે. સંકેતાર્થ અને ' ત્ ' વાળાં રૂપ આ પ્રમાણે ભવિષ્યાર્થે વપરાય છે

સંકેતાર્થ રૂપનેા ભવિષ્યાર્થક પ્રયેાગ

' હેાય ', ' આવે ', ' કરે ', ' બેાલે ' એવા સંકેતાર્થ રૂપેાનું મુખ્ય વાચ્ય છે અનિશ્ચિત સંભાવના. પણ નિષેધવાચક ક્રિયાવિશેષણની સાથે તે ભવિષ્યાર્થક બને છે જેમ કે

(૫૬) ' તે આવ્યેા હશે ' ઉપરથી ' તે આવ્યેા નહીં હેાય. '

(૫૭) ' તે કરશે ' ઉપરથી ' તે નહીં કરે. '

(૫૮) ' હું આવીશ ' ઉપરથી ' હું નહીં આવું. '

(૫૯) ' તમે બેાલશેા તેા બાજી બગડશે ' ઉપરથી ' તમે નહીં બેાલેા તેા બાજી નહીં બગડે. '

' ત્ ' વાળાં રૂપેાનેા ભવિષ્યાર્થક પ્રયેાગ

ભવિષ્ય આજ્ઞાર્થનું નિષેધવાચક રૂપ પણ ' ત્ ' પ્રત્યય વાળા ક્રિયારૂપની સાથે નિષેધવાચક ક્રિયાવિશેષણ પ્રયેાજીને સધાય છે. ' ત્ ' વાળાં રૂપેા સામાન્ય રીતે અનુમેાદનાર્થ હેાય છે, પણ તેને બદલે અહીં તે ભવિષ્યકાળના વાચક બને છે. જેમકે

(૬૦) ' તું જજે ' ઉપરથી ' તું ન જતી.'

(૬૧) ' તમે આવજો ' ઉપરથી ' તમે નહીં આવતાં. '

(૬૨) ' તમે કહેવરાવજો ' ઉપરથી ' તમે નહીં કહેવરાવતા. ' ' તે છેા જતેા ' ' તમે ભલે એમ કહેતા ', ' તે રખે સાંભળી જતેા ' વગેરેમાં ' ત્ ' વાળું રૂપ અનુમેાદન કે સંમતિનું વાચક છે. તે તેનું મુખ્ય વાચ્ય છે. નિષેધવાચક સાથેના પ્રયેાગમાં ભવિષ્યની આજ્ઞા તેનું ગૌણ વાચ્ય છે.

અન્ય ક્રિયા રૂપેાનેા ભવિષ્યાર્થક પ્રયેાગ

' છ્ ' સહાયક વાળાં વર્તમાનનાં રૂપ, ' ય્ ' પ્રત્યયવાળાં ભૂતકાલિક રૂપ તથા ' હતું ' સહાયકવાળાં ચાલુ ભૂતકાલિક રૂપ વિશિષ્ટ સંદર્ભમાં ભવિષ્યવાચક

બને છે, અને અનુક્રમે વર્તમાન કાળ, ભૂતકાળ અને ભૂતકાળની ચાલુ ક્રિયા એ એમના મુખ્ય વાચ્યને બદલે અહીં ભવિષ્યકાળ તેમનું વાચ્ય બને છે. ઉદાહરણો :

(૬૩) હું થોડી વારમાં આવું છું.

(૬૪) તે આવતે રવિવારે મુંબઈથી આવે છે.

(૬૫) 'તું ક્યારે પાછો આવે છે ?' 'અરે, અર્ધા કલાકમાં જ આવ્યો.'

(૬૬) 'ભાઈ, જમવા ચાલ,' 'એ આવ્યો.'

આવા પ્રયોગોમાં વર્તમાનનું કે ભૂતનું રૂપ આસન્ન ભવિષ્યનું વાચક છે.

આ ઉપરાંત ચાલુ ભૂતકાળના રૂપનો ભવિષ્યાર્થક એક વિશિષ્ટ પ્રયોગ પણ થાય છે. જેમ કે

(૬૭) 'રહેવા દો, એ લાવશે.' 'એ શું લાવતો હતો ? હું જ લાવીશ.'

(૬૮). 'તમે રહેવા દો, એ પૂછશે.' 'એ શું પૂછતો હતો ? હું જ પૂછીશ.'

(૬૯) 'અમે એમને સમજાવી જોઈએ.' 'તમે શું સમજાવતા હતા, એ તો હું જ એમને સમજાવી દઈશ.'

અહીં ચાલુ ભૂત રૂપો ભવિષ્યમાં ક્રિયા કરવાની અશક્તિ સૂચવવામાં ભાગ લે છે. આવા પ્રયોગોમાં 'લાવતો હતો,' 'પૂછતો હતો' વગેરેને સ્થાને 'લાવવાનો હતો' 'પૂછવાનો હતો' વગેરે પણ પ્રયોજાય છે. ઉપરનાં વાક્યોના અર્થમાં જ 'એ શું લાવશે ?' હું જ લાવીશ ?'

'એ શું પૂછશે ? હું જ પૂછીશ' વગેરે પણ વાપરી શકાય છે.

તારણ

આ રીતે ગુજરાતીનાં ક્રિયારૂપો નીચે પ્રમાણે મુખ્યપણે કે ગૌણપણે ભવિષ્ય-વાચક હોય છે;

(૧) 'શ' વાળાંરૂપ.

ભવિષ્યકાળ તેમનું મુખ્ય વાચ્ય. નિશ્ચિત સંભાવના, સ્વભાવ કે લક્ષણ કે આદત અને વિનયી આજ્ઞા એ તેમનાં ગૌણ વાચ્ય.

(૨) 'જ' વાળાં રૂપ.

આજ્ઞાર્થ તેમનું મુખ્ય વાચ્ય. ભવિષ્યકાળ (અને ભલામણ) તેમનું ગૌણ વાચ્ય.

(૩) 'વ' વાળાં રૂપ.

વિહિતતા, કર્તવ્યતા કે ઇચ્છા તેમનું મુખ્ય વાચ્ય ('નું' 'નો', 'ની' વાળાં રૂપોનું ઇરાદો, નિશ્ચય કે આવશ્યકતા એ મુખ્ય વાચ્ય.)

(૪) 'નાર' ('નારું') વાળાં રૂપ.

કર્તૃત્વ તેમનું મુખ્ય વાચ્ય. ભવિષ્યકાળ તેમનું ગૌણ વાચ્ય.

(૫) સંકેતાર્થ રૂપ

અનિશ્ચિત સંભાવના તેમનું મુખ્ય વાચ્ય. નિષેધવાચકની સાથેના પ્રયોગમાં ભવિષ્યકાળ તેમનું ગૌણ વાચ્ય.

(૬) 'ત' વાળાં રૂપ

અનુમોદન તેમનું મુખ્ય વાચ્ય. નિષેધવાચકની સાથેના પ્રયોગમાં, નિષેધક ભાવી આજ્ઞા તેમનું ગૌણ વાચ્ય.

(અ) 'છ' સહાયકવાળાં વર્તમાનનાં રૂપ, (બ) 'ય' વાળાં ભૂતકાલિક રૂપ, (ક) ચાલુ ભૂતકાલિક રૂપ એમનું અનુક્રમે વર્તમાનકાળ, ભૂતકાળ અને ભૂતકાળમાં ચાલુ ક્રિયા એ મુખ્ય વાચ્ય. આસન્ન ભવિષ્ય (૧, ૨) અને અશક્ય ભવિષ્ય (૩) એ એમનું ગૌણ વાચ્ય.

—હરિવલ્લભ ભાયાણી

'એકાંત'માં એકાંતનો અભાવ

સુરેશ દલાલના કાવ્યસંગ્રહનું 'એકાંત' શીર્ષક ઘણી મોટી અપેક્ષાઓ જન્માવે છે. સર્જનવ્યાપારમાં કવિએ એકલે હાથે આદરવા પડતાં સાહસ-ઉદ્યમ અને જીવસટોસટના સંઘર્ષનો એમાં ધ્વનિ છે. ૧૯૫૯નું પુલિત્ઝર પ્રાઈઝ મેળવનાર અમેરિકન કવિ સ્ટેન્લી કુનિત્ઝ કહે છે: 'The actual process of composition is a solitary journey to the other side of fatigue and consiousness.

અને ફ્લોબેરને પણ લાગ્યું છે કે 'A man who has set up as an artist has not the right to live as others, this does not mean indifference to the life of the world outside the ivory tower, it does mean detachment..'

પણ પૂઠા પરથી જન્મતી આ બધી અપેક્ષાઓ 'એકાન્ત'નાં પૃષ્ઠો પર આવતાં તૂટી પડે છે. સુરેશે

'એકાન્ત'નો જોઈએ એવો ઉપયોગ કર્યો નથી. ટેકનિકની અવનવી ભંગીઓ દ્વારા, ભાષાના સર્જક સંદર્ભ દ્વારા, પ્રયોગોની તાજગી દ્વારા કવિએ જે પોતાનું કંઈક સિદ્ધ કરવાનું છે તે અહીં બહુ ઓછું થયું છે. 'રૂઢ અલંકારો અને લોકપ્રિય કવિતામાં સુંદર ગણાઈ ચૂકેલા શબ્દગુચ્છો વાપરી જાણે તે કવિ નહીં' જેવા બ. ક. ઠાકોર સત્યની (જે સાચું કાવ્ય સત્ય પણ છે) સુરેશે ઉપેક્ષા કરી છે. કદાચ એટલે જ સુરેશ લોકપ્રિય છે; પણ એ લોકપ્રિયતાએ કવિનો આત્મનાશ કર્યો હોય એવું લાગે છે; એક અમેરિકન વિવેચકે કહેલી વાત સુરેશની બાબતમાં સાચી લાગે છે: 'when a poet in a democracy strives for popularity through a public taste deliberately aiming at the mass-ear, he soon loses himself in endless and shapeless vulgarity.'

'એકાન્ત'માં ઇન્દ્રિયવ્યત્યય કે પેરેડોક્સના કૃતક ઉન્મેષ સાથે બહુધા પુનરુચ્ચારણો જ છે; એમાંથી વિવિધ વિવર્તો જન્મતાં નથી.

"સનું આ સ્મિત આજ પોઢયું છે
ઓઢીને આંસુની ઝીણી પિછોડી"
—મારા વનમાં.

"આંસુનાં પાણીને રોકી રોકીને કહો
કેમ કરી સ્મિતને સંભાળું?"
—થોભ્યાનો થાક

"કોણે આંસુને સ્મિતથી ભીંજવ્યું?"
—વિસ્મય.

"આંસુ ને સ્મિતના સરવરમાં
નયન કમળ આ કોળ્યાં!"
—રાતરાણી ને સૂરજમુખી.

સુરેશનાં ગીતોમાં આવો કવિતાભાસી મેદ વિશેષ છે. રેડિયો અને રાસગરબાના કાર્યક્રમોની માગને પહોંચવા કે ફરમાઈસથી લખવા જતાં પ્રતિભાશાળી કવિને છેક અવિનાશ વ્યાસની લઢણો સુધી જવું પડે એ પરિસ્થિતિ ખેદજનક છે.

'વાંકાબોલી આ તારી વરણાગી
વાંસળી લાગે છે એવી અળખામણી.'

'ભમરાનું દિલ ભાવભીનું.'

'કે હોઠ નહીં ઊઘડે ને પાય નહીં
ઊપડે ને મુખડે છવાઈ જાય લાજ.'

'ઠોકરો ખાઈ રહેતા કદમને પૂછો
હોય શા હરપળે અનુભવો પ્યારના.'

આપણી જૂની ગઝલ લઢણો કે ફિલ્મી ગીતોની સસ્તી પદાવલિ અને રૂઢ ભાવોની સીધી રજૂઆત કવિતાનું ઊંચું ખમીર નથી વ્યક્ત કરતી. સુરેશનું રુચિતંત્ર કંઈક અંશે રાજેન્દ્ર નિરંજન અને મહદંશે ત્રીસીચાલીસીના કવિઓથી આગળ નથી. શુષ્ક ભાવો અને પ્રાપ્ત મૂલ્યોને નિજી અનુભૂતિ વગર આમતેમ વેરવાથી જાણે કવિને સંતોષ થઈ જતો હોય એવું રચનાઓ પરથી લાગે છે. વૃત્તબંધ કાવ્યોમાં મનસુખલાલીય છંદ કૃતકતા છે:

'મનમઢી' થતું એમ સહસા
કશું જોવું રહેવું ?
તવવિણ વળી હોય રસ શા ?'
વિખૂટાથી.

'ભલે નયનથી રહે સુદૂર તે
છતાં હે પ્રિય
સદાય તવ સ્થાન છે
હૃદયના મયૂરાસને '–સ્મરણ.

'હજી ય મમ બીન આ
બજી રહે તવ સ્પર્શને
રહે જ નિત માણી એ
અકથ ગૂઢ કો સ્પંદને '–સ્મરણ.

'સાયુજ્ય' અને 'વિમૂઢ હે' જેવાં કાવ્યોમાં તો રાજેન્દ્રી બાનીમાં નર્યો સ્ટોક અનુભવ જ રજૂ થયો છે.

આ ઉપરાંત, કેટલીયે કવિતાઓમાં અન્ય કવિઓના પડતા પડઘાને કારણે એ કવિતાઓ આસ્વાદ્ય નથી રહેતી. 'અવળાના દવલા સંગાથ 'માં 'અધરાતે મધરાતે ચાંદનીની લૂ 'નું આખું કલ્પન 'કવિલોક 'માં પ્રગટ થયેલી જયંત પારેખની કવિતા 'ચાંદનીની લૂ' પરથી સૂઝ્યું હોવાની પૂરતી સંભાવના છે. 'ઈજન 'માં "કેવાં ઊડે પતંગિયાં અજંપનાં" વાંચતા તરત રાજેન્દ્ર પડઘાય છે: "ઉરનાં અજંપાના ઊડે છે આગિયા", 'કદી 'માં "આવે નહીં હાથમાં ને ઊડી રહે ધૂપ "માં બાલમુકુન્દની છાયા છે. 'શૂન્યતા'માં કવિતાનો હ્રારો કરવા જતો કવિ ખબરદારની 'દર્શનિકા 'થી આગળ વધી શકતો નથી !

આંખ આ શૂન્ય છે ને
ગગન આ શૂન્ય છે
પંથ આ શૂન્ય ને
ચરણ પણ શૂન્ય છે!
શૂન્યના સાગરે
વાદળાં શૂન્ય છે
સૂર્ય ને ચન્દ્ર ને
તારલા શૂન્ય છે!

'નીંદરિયે 'માં કવિ વ્યર્થ નાનાલાલીય બનતા ય અચકાતા નથી.

"રસવાદળીએ વળી વળીને
વીંટળાઈને ચાંદલિયાને ચૂમ્યો !"

'લઈ આવ્યો 'માં ઉમાશંકરનું 'અમૃત લઈ આવ્યો અવનીનું' કાવ્ય જ ડોકાય છે. 'લીલા તારી 'માં "જાણે મારું બચપણ અહીં પારણામાં પધાર્યું" વાંચતા પ્રિયકાન્ત મણિયારનું 'શિશુ' કાવ્ય યાદ આવી જાય છે. 'ઝળાંઝળાં અજવાળાં' માં કાલેલકરનો અંધારપ્રેમ આગળ નથી વધ્યો; તો 'એકરાર' મીરાંબાઈના કોઈ કાવ્યનો ભાવવિસ્તાર છે.

આજની ભાવકનિરપેક્ષ કવિતાએ ભાવકની ઉપેક્ષા કરી, સ્વયંપર્યાપ્તિ (self sustaining object) તરફ લક્ષ રાખ્યું છે, તેમાં, ભાવકની સ્વતંત્રતા જોખમમાં મૂક્યા વગર ભાવકની પ્રતિભાવશક્તિ (responsive capacity) પર પોતાની શુદ્ધ વિભાવ શ્રદ્ધા સ્થાપી છે; અને એ રીતે ભાવકનું ખરેખર તો બહુમાન કર્યું છે. આ રીતે જોતાં 'એકાન્ત 'ની કેટલીક કૃતિઓમાં ભાવક પર વિશ્વાસ નથી

રખાયો. "ફ્લેટમાં" સુંદર કાવ્ય છે છતાં કાવ્યને અંતે

"ભૂલથી પુછાઈ ગયેલા પ્રશ્નનો ઉત્તર

પ્રશ્નને ઊંડો ખણે' જેવી નિરર્થક પંક્તિ મૂકવાની લાલચને કવિ કેમ રોકી શકયા નથી? 'કયમ મનાવવું 'માં

"અરે હૃદયને મળી પથ

સમી ય આ શી સજા"

એમ પથ સાથે હૃદયને સરખાવવાનું સમીકરણ ન કર્યું હોત તો! 'આષાઢસ્ય પ્રથમ દિવસે' માં પણ

"અને વિજોગી નામ રહે છે

શ્વાસે શ્વાસે"

જેવી પંક્તિ વચ્ચે મૂકી ઇંગિતને વાચક બનાવી દીધું છે. 'નિરાકારનું ગીત' માં શરૂઆતની ત્રણ કડી પ્રતીકો દ્વારા જે સિદ્ધ કરે છે તેને ચોથી કડી વાચાળ થઈ હણી નાખે છે. 'મારી હથેળીમાં' જુઓ,

"તટ પર પડેલાં

(અર્થનાં)

શંખલાઓ અને છીપલાઓ."

અહીં 'અર્થ' ને કૌંસમાં ઝાલી અસ્ફુટને સ્ફુટ કરી દીધું છે. મુક્તક જેવા તદ્દન નાના કાવ્ય 'આપણો સંબંધ' માં "જોતાં મને થાતું" જેવો પ્રક્ષેપ નિવારી શકાયો હોત. કવિતાઈ મેદ, ભાષાની લપટી લચકો, વિસ્તાર પ્રક્ષેપ: આ સર્વનું કારણ છે લયનું અનિયમિત તાન. લયનો સર્જનાત્મક ઉત્કર્ષ અહીં જવલ્લે જોવા મળે છે.

'એકાન્ત' માં ક્યારેક એકાન્તનો જ્યાં અકસ્માતે વિનિયોગ થયો છે ત્યાં "ત્યાં જો જો જરા સંભાળજો" "ફ્લેટમાં" જેવી રચનાઓમાં સુરેશમુદ્રા છે. રોબર્ટ ફ્રોસ્ટના જેવી બહારથી સાદી સીધી ઘરાળુ લાગતી પદાવલિઓનું કવિત્વ ધ્યાનપાત્ર છે, 'હું અને આપણે સહુ' તથા 'પાણિપત' જેવી રચનાઓને કવિતા તરફ વળતી જોઈ શકાય છે. 'પાણિપત' ની સામે દિનેશ કોઠારીનું 'એક પત્તું' મૂકવાથી સ્પષ્ટ થશે કે એક જ વિષયની સામગ્રીમાંથી કેવી બે લાક્ષણિક તરેહો જન્મી છે! 'કાંટાની ભૂલ' જેવી કે 'અનુભૂતિ' જેવી સુરેખ ગીતરચનાઓ દ્વારા સુરેશનો ગીત કવિ તરીકે જરૂર અંગીકાર થાય. "આંખો જાણે ઉજ્જડ ફળિયું" "ટહોકે છે પાંદડાનો રંગ" "તારો તે સંગ: ઉન્હેપોર જાણે પીપળો" — જેવી પંક્તિઓમાં અભિવ્યક્તિનું વૈયક્તિક મૂલ્ય છે. 'તો જાણું' જેવા ગીતના ઉપાડની સામે પૂરતું Balance જળવાયું હોત અને પાછળથી કવિની flight સ્થગિત થઈ જાય છે તે ન થઈ હોત તો એક સુંદર ગીત કૃતિ સુરેશ પાસેથી સાંપડી હોત.

કવિ, કવિતાને જોઈતાં સાધનોથી સજ્જ છે, પણ કવિતા જે સાહસ માગે છે તે સાહસ કવિ કયારેક બીતાં બીતાં જ કરે છે. A writer is either experimental or dead. સુરેશનું 'એકાન્ત' બહારના કોલાહલોથી ખંડિત છે.

—ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા

વિવેચનની પરિભાષા

રામતુલસી ન્યાય

નવલકથાકારે પણ જે કાંઈ તેની દૃષ્ટિમાં આવી ચડે- પછી એ ગમે તેવી ઉદાત્ત ભાવના કે ઉચ્ચાતિઉચ્ચ આદર્શ કે સર્વાંગસંપૂર્ણ ચિંતનપદ્ધતિ હોય તેનું, તુલસીદાસની જેમ, નવલકથાના રામ રૂપે દર્શન કરવાનું છે, એટલું જ નહીં બીજાને કરાવવાનું પણ છે.

વાર્તાઓ અને વાસ

માટીના અત્તરની સુગંધને ગૂંગળાવતી એક્ઝૉસ્ટના ધૂમાડાની કડવી વાસ ફેલાય તે પહેલાં જ 'યુ દ કોલોન'ની સુવાસ તેમની કૃતિમાં પ્રસરતી થઈ છે.

અને આમ છતાં

અને આમ છતાં 'વિવર્ત' એ એક સુવાચ્ય નવલકથા છે. એટલું જ નહીં પણ વાંચ્યા પછી લાંબા સમય સુધી ભૂલી ન શકાય એવી એક કૃતિ છે.

(દીપક મહેતા— ગ્રંથ ૨૦, ૫૦, ૬૨)

ખાલી જગ્યા પૂરો

કલાપીનું આ સાચું પ્રેમકાવ્ય છે કારણ કે પ્રેમનું કાવ્ય નથી.
કલાપીનું આ સાચું પ્રભુકાવ્ય છે કારણ કે એ પ્રભુનું કાવ્ય નથી.
કલાપીનું આ સર્વાંગપૂર્ણ કાવ્ય છે કારણ કે ____________

નલિન રાવળ

(જવાબ માટે જુઓ ગ્રંથ ૬૬ પૃ. ૪૧)

સૂચના

જે નવા ગ્રાહકો મ. ઓ. થી "ઊહાપોહ"નું લવાજમ મોકલવા માગતા હોય તેઓએ મ. ઓ. સૌ. ઉષા જોષીના જ સરનામે કરવા, જેથી ઉભય પક્ષે સુગમતા રહે.

'ઊહાપોહ' દર મહિનાની ૨૨મીએ પોસ્ટ થાય છે, ૨૫મી તારીખ સુધીમાં જો અંક ન મળે તો તરત જ જણાવવું.

હા
પો
હ

પું

જાન્યુઆરી, ૧૯૬૯

વર્ષ ૧ અંક ૫

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨,

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાધવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ'
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

રાધેશ્યામ શર્મા
સીતારામ સદન,
ગુલાબભાઈ પાર્ક, શીતામંદિર રોડ,
અમદાવાદ-૨૨

નટવરસિંહ પરમાર
ભામા સ્ટ્રીટ, નાનપુરા
સુરત.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવાં. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

જાહેરખબરનો દર
એક પાનના રૂ. ૧૦૦
અર્ધા પાનના રૂ. ૬૦
અ દરનું પૂંઠું રૂ. ૧૫૦
છેલ્લું પૂંઠું રૂ. ૨૦૦

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૩

છૂટક કિંમત ત્રીસ પૈસા

પુસ્તકોની જાહેરખબરમાં ૫૦ ટકા વળતર

ઊહાપોહ દર મહિનાની બાવીસમીએ પ્રગટ થશે.

અત્રતત્ર

આપણે ત્યાં સાહિત્યની વાત ઘણી વાર આધ્યાત્મિક પરિભાષામાં થતી રહી છે. નર્મદ નવલરામ ખાસ એવી પરિભાષા વાપરતા નહોતા; પણ ગોવર્ધનરામ, આનંદશંકર અને આનંદશંકરથી પ્રભાવિત થયેલા એમના શિષ્યો કોઈ ને કોઈ રૂપે સાહિત્યને અધ્યાત્મ જોડે સાંકળતા રહ્યા. ઉમાશંકરે પણ એમનાં વ્યાખ્યાનોમાં ' સાધના ' અને ' શ્રદ્ધા ' જોડે કવિનો સંબંધ સ્થાપ્યો, અને આ વખતના સુન્દરમ્‌ના વ્યાખ્યાનમાં કોઈ સળંગસૂત્રતા રહી નથી, છતાં આનંદશંકર અને બ. ક. ઠાકોરે પણ પુરસ્કૃત કરેલી ભવભૂતિની વિન્દેમ દેવતા વાચમ્‌થી એમનો અભિગમ વરતાઈ આવે છે. એઓ ' આરાધનાનો યત્ન 'ની વાત કરે છે, અને બધું જ એમની પાસેથી છિનવાઈ જતું હોય એવું એમને લાગે છે. આખરે એઓ કહી પણ દે છે : " ન જાને, આવતી ક્ષણે શું થશે. એની જવાબદારી હવે મારી નહીં હોય. " આમ પરમચૈતન્યના હાથમાં કદાચ એઓ પોતાને એક નિમિત્તરૂપ લેખતા હોય એવું લાગે છે. જે એમને પ્રિય છે તેને બાહુપાશમાં જકડીને એની પ્રીતિનાં અનંત ગીત રચ્યા કરવાનું જ એમને તો ગમે.

આટલી પ્રસ્તાવના વટાવીને તરત જ આપણે સીધો વિષયપ્રવેશ કરીએ છીએ. ત્યાં એઓ સ્પષ્ટપણે એમના વિષય વિશે કહી દે છે : " એ છે માનવ અને પ્રભુના સંબંધની કથા. " માનવી જ્યાં જ્યાં સંબંધ બાંધે છે ત્યાં કવિનું ક્ષેત્ર છે જ. પણ અહીં માનવ કરતાં પ્રભુ તરફનો જ એક વિશેષ છે. જે પ્રશ્ન એમને માટે ઉપસ્થિત કરવાનું કારણ નથી તે પ્રશ્ન એઓ ઉપસ્થિત કરે છે : " પ્રભુ જેવું કૈં છે ખરું ? " આનો જવાબ ગીતાની ભાષામાં એમણે આપી દીધો છે. યોગમાયાથી સમાવૃત થયેલાઓ આગળ ભગવાન પ્રગટ થતા નથી. એ તો જેમને એઓ પસંદ કરે તેમની આગળ જ પ્રગટ થાય. આ શ્રદ્ધાનો વિષય છે, એને જે શ્રદ્ધાથી સ્વીકારે છે તેને માટે ચર્ચાની જરૂર નથી, અને જેઓ નથી સ્વીકારતા તેમને આટલું કહેવાથી પ્રભુ પ્રત્યે અભિમુખ કરી શકાવાના નથી. વળી પ્રસંગનું ઔચિત્ય પણ એમાં જળવાતું નથી. પછી પ્રભુના મહિમા વિશેનો, એમનાં વિવિધ

રૂપ વિગેરેનો આખો પરિચ્છેદ આવે છે ઊર્ધ્વ અને તથી ય ઊર્ધ્વની શ્રેણીઓ ગણાઈ છે આ રૂપવિસ્તારની લીલા મહાકાવ્યમાં તો આખી જ ગૂંથાઈ છે "તેથી એ અધિક તે સૂક્ષ્મ અનુભૂતિ અને સાધનાનો વિષય બનેલી છે' નરસિંહ મીરાં જેવાએ આવી અનુભૂતિ ગાઈ છે ખરી

આપણા યુગમાં આવી અનુભૂતિનું વધુ સૂક્ષ્મ અને વધુ ગહન દર્શન શ્રી અરવિંદ એમના મહાકાવ્ય 'સાવિત્રી'માં આપ્યું છે એ વિધાનનો સુન્દરમ્‌નો દાવો આવો છે "આ મહાકાવ્યમાં માત્ર કથાનો જ તંતુ નથી, પરંતુ એ કથાવસ્તુના પ્રતીક દ્વારા વિશ્વની ગહન વાસ્તવિકતાનો આપણને **પ્રથમ વાર** ઉપલબ્ધ થતો એક વિસ્તૃત, સાંગોપાંગ, અને કહી શકીએ ? પ્રમાણભૂત એવો આલેખ છે' આ પછી એઓ અશ્વપતિનું પ્રતીક સમજાવે છે મોટા ભાગનું વ્યાખ્યાન એમાં ખરચાઈ જાય છે

આવી આધ્યાત્મિક ભૂમિકા પછી સાહિત્ય પરિષદ્ પણ 'માનુષી વસ્તુ' ન લાગે એ દેખીતું છે આથી એઓ કહે છે "આ પરિષદ્ તો આપણી સારસ્વત ચેતનાનો આવિષ્કાર છે, દિવ્ય ચેતનામાંથી સદા વહેતી ગતિવાળી સરસ્વતી ને આપણી વચ્ચે આ પ્રાગ્ય, ટૌંક અવતરણ છે (આ પરિષદના કામકાજ દરમ્યાન વારંવાર પરિષદની ઇમારતના ફાળા માટેની ટહેલ નાખવામાં આવતી હતી) એઓ પરિષદનું જમા ઉધારપાસું ખાસ તપાસવા માગતા નથી પ્રમુખ તરીકે એમણે સાહિત્યકારોને ભેટણી સાચી લખાતી થાય એવો અનુરોધ કર્યો હતો આ પછી પરિષદનો ટૂંકો ઇતિહાસ આવે છે, એ ઇતિહાસના એક તબક્કામાં "અનેક કવિ સાક્ષર, સાહિત્યરસિકની લગભગ આખી સૃષ્ટિ પરિષદથી વિમુખ બનવા લાગી હવની પરિષદોમાં પણ આવ નનણ ફરી દેખાવા લાગ્યું છે નવી પેઢીના સર્જકોમાંના મોટા ભાગના આ વખતે દેખાયા નહીં હિંદીમાં ઘણા હતા એવું સાંભળ્યું હતું, પણ તે હિન્દીના આકર્ષણને લીધે, ઉભાશ કરીને કારણે કે સાહિત્યના પ્રભાવથી—તેની ખબર નથી બંધારણમાં લોકશાહી આવી એનું એઓ સંતોષપૂર્વક નોંધ છે પણ બંધારણ તો આખર એક સાધન છે, એના વડે શું સિદ્ધ થઈ શકયું તે જુદી વાત થઈ અલબત્ત, ઘણા મુરબ્બીઓ એમ પણ માનીને સંતોષ લેનારા છે કે સાહિત્યને નિમિત્ત આવો માનવમેળો મળે એ કાંઈ નાનીસૂની વાત નથી પણ વળી લોકશાહી બંધારણ વિશે સંતોષ દેખાતો નથી આથી એઓ કહે છે "એનાથી એમદ કદમ આગળ વધાય તો વધીએ એ કદમ કયું ? એને માટેનો એમનો આદર્શ આવો છે " સાહિત્ય જગતની જે ઉચ્ચતમ પ્રજ્ઞાઓ હોય એમની દ્વારા પ્રવૃત્તિનું નિર્માણ થઈ

જોઈએ. એમની દ્વારા પ્રવૃત્તિનો આરંભ, પ્રવૃત્તિની દીક્ષા અને દિશા રચાવી જોઈએ. " મુશ્કેલીનો પ્રશ્ન એ છે કે આવી પ્રજ્ઞા ધરાવનારા કોણ છે તે નક્કી શી રીતે થશે ?

વર્તમાનપત્રોમાં ફરી ફરી ટાંકવામાં આવેલો એમનો જવાબ તે આ : "પરિષદ તે આગળ વધીને હવે ઉપનિષદ બનવી જોઈએ. " એનો અર્થ શું ? તો એઓ કહે છે : "... આપણી પરિષદની અંદર આપણા પ્રતિભાશીલ સાહિત્યકારો, માત્ર સાહિત્યકારો જ નહિ, આપણી સાંસ્કારિક ચેતનાના પ્રદેશની હરકોઈ સિદ્ધ વ્યક્તિની આસપાસ તેમના નિકટ-તમ સંપર્કમાં પહોંચાય, તેમનું સ્નિગ્ધ સાંનિધ્ય સેવાય અને તેમાંથી આપણી નવી નવી પેઢીઓ પુષ્ટ થતી જાય એવું કાંઈ થવું જોઈએ. "

આદર્શ લેખે આ સૂચનને ઉત્તમ ગણીએ તોય એ વ્યવહારુ બને શી રીતે ? સંવિવાદ કે પરિસંવાદરૂપે આવી ઉપનિષદો તો થયા કરે છે, અલબત્ત, એમાં ' સિદ્ધ ' પુરુષો હમેશાં હોતા નથી. સિદ્ધ હોવાનો દાવો કોને વિશે કરી શકાશે ? આપણી સામેની વાસ્તવિક-તાને ધ્યાનમાં રાખીને કાર્યક્રમ ઘડીએ તો કશાકનો પ્રારમ્ભ થઈ શકે. પણ એઓ કહે છે : "બેશક, આ બધું બનવું સહેલું તો નથી. અન્યોન્યની નિકટ જવાના, એક બીજાની ભીતરમાં જવાના લાભ છે તો ગેરલાભ પણ નહિ હોય એમ નથી.

પરિષદ વિષેનો એમનો દાવો મોટો છે : "....એ જાગૃતિનાં સર્વ આંદોલનો આપણે ઝીલતા રહ્યા છીએ તેમ જ આપણા તરફથી પણ નૂતન અભિનવ આંદોલનોનું સર્જન કરતા રહ્યા છીએ. " નવી પેઢીના સર્જકો, એમના નવીન આવિષ્કારો, એ વિશેનાં મૂલ્યાંકનો, એની ગતિવિધિની આલોચના— આ બધું પરિષદે કર્યું છે ખરું ? નવીન રચનાઓનું સંકલન, એનો મૂલગામી અભ્યાસ— આવી કશી પ્રવૃત્તિને એણે ઉત્તેજન આપ્યું છે ખરું ? ' પરબ ' જોનાર આનો જવાબ મેળવી લઈ શકશે ! ખરું જોતાં સર્જન કે સર્જક કરતાં સંશોધક વિવેચક પત્રકાર કેળવણીકાર જોડે જ પરિષદને ઝાઝી નિસ્બત હોય એવું જો કોઈને લાગે તો નવાઈ નહીં.

આ પછી આપણા સાક્ષરો વિશે એઓ ઉપાલમ્ભપૂર્વક કહે છે : "આપણા સાક્ષરોને પોતાને જ જુઓને ? કાસ હાંકનારના અપશબ્દોની સામે હરીફાઈમાં ઊતરે એવા અપશબ્દો શું આપણા સાક્ષરોની પાસે નથી રહ્યા ? " તો પેલા ' સિદ્ધ ' પુરુષો ક્યાં ગયા ? ઉપનિષદ કોની આજુબાજુ ગૂંથાશે ? આપણને અસન્તોષ એ વાતનો રહે છે કે એઓ આ બધી વાત બાંધે ભારે, મોઘમ રાખીને, કહે છે. જે અનિષ્ટ હોય તેને ચીંધી બતાવવું જોઈએ. વ્યક્તિગત દ્વેષ તો સમાજમાં હોય, એ કાંઈ સાહિત્યના ક્ષેત્રની જ વિશિષ્ટતા છે એવું નથી.

એમને વડોદરામા એક વાર કોઈ વિદ્યાર્થીએ પૂછેલુ "આ નવી કવિતા (પછી અમુક વડોદરાના કવિના નામ દઈને) તમને કેવી લાગે છે?" એમનો જવાબ હતો "એમા તો ગટર ઉભરાય છે!' એમનો આ પ્રકારનો પ્રતિભાવ અહી કાઈક સયત રૂપે જોવા મળે છે શ્રી અરવિદના પૂર્ણયોગનુ કદાચ એક ગ્રહીત એ છે કે જ્યાર કશાકનો પૂર્ણતમ આવિષ્કાર થવાનો હોય ત્યારે જેટલુ અધમ કે નિકૃષ્ટ હોય તે ઉભરાઈ ઊઠે, તે બધુ બહાર નીકળી આવે વૈદકમા પણ કેટલીક વાર વિકારને બહાર કાઢવા માટે પૂરેપૂરો બહેકાવવામા આવે છે આ રીતે એઓ જે કાઈ નવુ થઈ રહ્યુ છે તેના કેટલાક સ્થૂળ બાહ્ય લક્ષણોનો ઉલ્લેખ કરે છે "પ્રાચીનના વિસર્જનની આ ક્રિયા ઘડીક તો એવી ગતિમા પહોચેલી છે કે તેણે છેવટે આત્મ વિસર્જનમા જ લીન થવુ પડે છદ ન જોઈએ, તો પછી વિષય પણ ન જોઈએ કાવ્યનુ મથાળુ ન હોય, કાવ્યનો વિષય ન હોય, તો પછી કાવ્યનો કાઈ અર્થ પણ શા માટે હોય? કવિતાને વિચારોના ભારથી મુક્ત રાખો, કવિતાને 'શુદ્ધ કાવ્ય' બનાવો અને એની શોધમા પછી શુદ્ધના નામે શૂન્ય હાથમા આવી રહે તો નવાઇ નહિ." નવીન ભવ્ય પ્રવૃત્તિ વિશેનુ એમનુ આવુ અનુદાર વલણ જ એમને આમ કહેવા પ્રેરે છે જે શુદ્ધ કાવ્ય રચવાનો આગ્રહ રાખશે તે શૂન્ય જ પામશે એમ કહી શકાય? 'શુદ્ધ કવિતા'ના આગ્રહમા એવુ અનિષ્ટ કે ભવ્ય વિઘાતક તત્ત્વ રહ્યુ છે ખરુ? આ સર્જનપ્રવૃત્તિ પોતે જ આપણી ચેતનાનો એક સમર્થ આવિષ્કાર છે એનો મહિમા કરીને જ વેદના કવિએ આ સૃષ્ટિને પણ पश्य देवस्य काव्यम् કહીને ઓળખાવેલી

આની કવિતા એ પશ્ચિમની આપણી સસ્કૃતિની નીપજ છે એવુ એઓ બતાવે છે "અત્યારની બહિર્લક્ષી સસ્કૃતિ માણસને આપવાતમા મૂકી આવે છે તેમ જ આની આજની કવિતા પણ પોતાના ઘાતમા પહોચી શકે છે આવી શાપવાણી ઉચ્ચાર્યા પછી સાન્ત્વનરૂપે એઓ ફિલસફીનુ જાણીતુ સત્ય ઉચ્ચારે છે "પરતુ જે મૃત્યુ પામે છે તે તો બાહ્ય શરીર છે અતરાત્માનુ મૃત્યુ નથી આથી આ નવા ઉન્મેષો પાછળ જે સચ્ચાઈ હશે તો તો એ ટકી રહેશે એમને આમ તો શુદ્ધ કવિતા સામે વાધો નથી, પણ કદાચ એમની શુદ્ધ કવિતાની વિભાવના કાઈક જુદી હશે અહી એ વિશે એમણે સ્પષ્ટતા કરી નથી

(ક્રમશ)

ઉચ્ચ, આધુનિકતાવાદી વિવેચક
સુઝાન સોન્ટેગ

એના આગલા નિબંધસંગ્રહ Against Interpretationથી પૂરતા પ્રમાણમાં કળાઈ હતી તે 'ઉચ્ચ, આધુનિકતાવાદી કળા' પરત્વે સોન્ટેગની ઘનિષ્ઠ સહાનુભૂતિ અને અદ્ભુત સમજદારી એનામાં ખરેખર છે. જેમાં પુરુષાર્થને પુષ્કળ અવકાશ છે એવાં તમામ ક્ષેત્રો—સાહિત્યથી સંગીત, અને 'પ્લાસ્ટિક આર્ટ્સ'થી સિનેમા— માં આ 'ઉચ્ચ, આધુનિકતાવાદી કળા'-વાળી ટર્મનો વિનિયોગ થઈ શકે એમ છે.

હમણાં બહુ ફુલાવાયેલો શબ્દ 'આવાં ગાર્દ' (સોન્ટેગે આ ટર્મ ટાળવા ચીવટ દેખાડી છે) વાપરવો હોય તો તે સોન્ટેગને જ પૂરો લાગુ પડી શકે. માનનીય સૌંદર્યપ્રધાન સંવેદનાનો સોન્ટેગ જે રીતે વિચાર કરે છે અને એવી સંવેદનાના ઉદ્‌ઘાટનની ક્ષણને વશ બની અભિભૂત થાય છે એમાં પેલા 'આવાં ગાર્દ'નું સ્વારસ્ય રહેલું છે. અદ્યતન વિશ્વની પરસ્પર ગૂંથાયેલ રસસંવેદનાની અત્યંત સંકુલ ઘટનાને પ્રકાશિત કરવામાં સોન્ટેગ મને તો અદ્વિતીય લાગે છે. અંગ્રેજી કે ફ્રેન્ચમાં આવા બધા વિષયો ઉપર કલમ ચલાવતાં એકી સાથે બુદ્ધિપૂર્ણ અને દઢ રહેવું એ સોન્ટેગ સિવાય મેં કોઈનામાં નથી જોયું. ફ્રેન્ચ બૌદ્ધિકોની માફક તત્ત્વજ્ઞાનમાં બહુ આગળ ધપી નીકળવાના 'પ્લેગ'થી બચીને સોન્ટેગ ફ્રેન્ચ પ્રજા પાસેથી જરૂરી પાઠ ભણી લીધા છે અને અંગ્રેજ લોકો કરતાં એને વધારાનો લાભ એવા કોઈ અવ્યાખ્યેય કશાકનો (અમેરિકન મેટ્રોપોલિટાનિઝમનોય) સાંપડી ગયો છે જે અમેરિકા-વિરોધી અમેરિકનોને આત્મ-વિશ્વાસ અને બૃહદ્ વ્યાપ અર્પે છે.

સોન્ટેગનો નવો લેખસંગ્રહ (styles of Radical will) ૧૯૬૬ થી '૬૮ના ગાળામાં લખાયેલા લેખોનો સમાવેશ કરે છે જે તેનામાં રહેલી શક્તિઓને વધુ

અસરકારક રીતે રજૂ કરે છે પુસ્તકનું નામ જે લેખ ઉપરથી મૂકવામાં આવ્યું છે સમજુ છું તે મુજબ 'રેડિકલ'નો, સોન્ટેગને મન અભિપ્રેતાર્થ એ હશે કે જે મૂળિયાં સુધી આઘાત કરનાર હોય અને એમ કરીને પ્રવૃત્તિની વસ્તુને સતત દીવાલી દેનાર bad faith (સાર્ત્રની પરિભાષા)ને સમૂળો ઉન્મૂલિત કરે. કળા અને રાજકારણ ઉભયને આ ટર્મ સહેલાઈથી લાગુ પડી શકે તેમ છે પરંતુ કળા તાત્કાલિક અર્થમાં ક્યાંક અંગૂઠો પાડી આપી સંગોવાઈ જાય — એવી સાર્ત્ર કરે છે તેવી ભૂલ તે નથી કરતી will નું અર્થઘટન આપવું દુષ્કર છે, શોપનહોરથી પણ આગળના વારાનો તત્ત્વજ્ઞાનનો ઇતિહાસ એ શબ્દની પાછળ છે પરંતુ મને પાકો વહેમ છે કે સાર્ત્રછાપ 'ફ્રીડમ'ની ઉત્સાહાત્મક યા વિધેયાત્મક અભિવ્યક્તિ સાથે સોન્ટેગને કંઈ સીધી લેવાદેવા હોય! મૂળભૂત રીતે 'ઓથેન્ટિક' (શ્રદ્ધેય?) થવાની વૃત્તિનું જ આમાં દર્શન થાય છે પ્રવૃત્તિના વિવિધ ક્ષેત્રોમાં તેમ જ વિભિન્ન મિજાજો સાથે કામ પાડતા આ વૃત્તિ બહુવિધ રીતી અને પદ્ધતિઓનું રૂપ ધરે છે

હું સોન્ટેગના અનેક મુદ્દામાંનો એક મુદ્દો તો એ છે કે ઘણા આધુનિક વિચારકો તેમ જ કળાકારો સંકલ્પશક્તિ રહિત થવા ચાહે છે। લેખિકાની કલમમાંથી આખું ચિત્ર જે ઉપસે છે તે કડડભૂસ થતા કે વિચ્છિન્ન થતા psycheનું છે એના શબ્દાર્થને સંબંધ છે ત્યાં સુધી તેની ઇચ્છાશક્તિના કહેવામાં ચિત્ત નથી કશાન્ત મૌની યદૃચ્છાધીન કળા (areatory art)માં આસ્થા રાખનાર વિરો એવું કહી શકશે કે તે તેની ઇચ્છાશક્તિને ઇરતેમાલ કરી, યોજી રહે ન છે?

સૃષ્ટિના 'નિયમો' કે 'અકસ્માતો' જે ભાત પાડતા એક અર્થમાં આવાઓ પોતાની સંકલ્પશક્તિને અળગી ને અનગ રાખવા જ પોતાની ઇચ્છાશક્તિ યોજતા હશે

પણ આ સમીકરણ (will=Non will) આપણે અજ્ઞાનના ધૂંધળા વાદળમાં છીએ એવું જ સૂચવી દે છે અને આધુનિક કળાના સ્વરૂપોની ચર્ચા કરતા સોન્ટેગ આ ફ્રેઝ જ વાપરે છે જો કે ભાવિની આશાથી સતત્ સગર્ભ હોય એમ આ વાદળને તે તો નિહાળે છે

સોન્ટેગથી નામરજીપૂર્વક હું મતમાં અલગ પડતો હોઉં તો તે એક બાબતમાં કે સોન્ટેગ જે વાદળાંને અર્થગર્ભ માને છે તેને હું શંકાથી જોઉં છું ઘણી વેળા આ વાદળું જ્યાંથી ગુજરવું દુર્ઘટ કે અશક્ય છે તેનો છેવાડો છેડો છે અથવા વર્તમાનના સમગ્ર દબાણ અને તનાવ, તથા અતીતના પદાર્થપાઠોમાંથી મેળવેલો આ મતોથી છુટકારો છે

પુસ્તકના ત્રણ લેખો તરત જુદા તરી આવે એવા છે મૌનનું સૌંદર્યશાસ્ત્ર, કામોત્તેજક કલ્પના અને હાનોઈનો પ્રવાસ.

છેલ્લું લખાણ તો હાનોઈમાં ગાળેલા મહિનાનો અહેવાલ છે પરંતુ તે લેખિકાનો સમાજક્ષેત્રનો અને રાજકારણલક્ષી અભ્યાસ છે જે આગળના બે લેખો સાથે મેળમાં છે.

ઉપર જણાવ્યા તે બે લેખોમાં આધુનિક સંવેદનાના પેલા બે જોડિયા વિરોધાભાસોની પ્રસ્તારથી કરેલા અન્વેષણા છે: જેની પરાકોટિ અ-કળામાં આવે છે તે કળા, અને ધર્માનુભૂતિઓની પેઠે પામી શકાયાં તે જાતીયતા અને પ્રેમ—જે દ્વંદ્વબંધ કે આંતરઐક્યમાં નહિ પણ વિનાશ અને મૃત્યુમાં પરિણમ્યાં. નીરવતાનું સૌંદર્યશાસ્ત્ર અને કામોત્તેજક કલ્પનાશક્તિ—એ બે લેખોનું જોડાજોડ છપાવું કોઈ અકસ્માત નથી કારણ કે કેટલીક તદ્દન આધુનિક અગ્રયાયી વ્યક્તિઓમાં સિસૃક્ષા અને જાતીય આવેગ એક નકારાત્મક રૂપ ધર્યું છે. રાંબા કે આર્તો, કિલસ્ટ કે નોવાલિ, વિટ્જેન્સ્ટીન કે વાલેરી, બતેઈલ કે સેદ— આમાંથી કોઈની પણ ચર્ચા કરતાં કુ. સોન્ટેગ, કામ-પ્રધાન અને કળાત્મક 'ઇન્ફર્નો'ના એક-સમાન-કેન્દ્રી વર્તુળોને ભેદવા માટે પ્રશસ્ત ભોમિયા છે.

'અગેઇન્સ્ટ ઇન્ટરપ્રિટેશન'એ પુસ્તકની પ્રસ્તાવનામાં ચોખવટ કરી હતી તે રીતે કુ. સોન્ટેગને પ્રથમ નિસ્બત છે બુદ્ધિમતા તેમ જ કળાત્મકતાને સમજવામાં અથવા સ્વીકારવામાં. મૂલ્યાંકન કરતાં સોન્ટેગને આ વધુ ગમે.

આ એક ફળદાયી અને ઉદાર અભિગમ લેખાય. એનો અર્થ એ કે કોઈ પણ બૌદ્ધિક કે સર્જનાત્મક આવેગને સંપૂર્ણપણે ખીલવા દેવો કારણ કે મનુષ્યની વ્યક્તિમત્તાના વાજબી વિકાસ-વિસ્તારનાં જંતુ એમાં પડેલાં હોય છે.

જો આપણે એકદમ મૂલ્યાંકન કરવાની અધીરપ બતાવીશું તો 'બુર્ઝવા-બુદ્ધિ-સભ્યતા'ના પૂર્વખયાલો વડે સંવેદનાના અવનવા ઋજુ મૃદુ ઉત્ફુલ્લનોને મુરઝાવી જ મારવાના.

છેલ્લાં પચીસ વરસથી મારી જાતને હું આ પ્રમાણે કહેતો આવ્યો છું, પરંતુ ન્યાય તોળવાનાં ત્રાજવાં લઈને બેસી પડવાના મારા અભિનિવેશને દમવામાં કુ. સોન્ટેગ જેટલો હું સફળ નથી જ થયો, અને તેના આ સઘળા નિબંધો, શા માટે હું સફળ નથી થયો, એ સમજવામાં મને સહાય કરે છે. ઘણી વાર એવું બને છે કે સોન્ટેગ જેને ગુણપક્ષે ગણે તેને હું મર્યાદા માનતો હોઉં છું. બર્ગમાનની 'પર્સોના' કે ગોદારની ફિલ્મોની તેની લાંબી ચર્ચાઓના બારામાં આવું ખાસ બને છે. આ બે સિનેમાસર્જકોની શક્તિઓ વિશે શંકાને કોઈ કારણ નથી પણ એવો વહેમ પડવો વાજબી ગણાય કે એ બંને જણાના વિચારો અને વિચિત્રતાઓ (neuroses) તેમની સર્જનશક્તિને મદદકર્તા થવાને ઠેકાણે બગાડે.

એ જ રીતે, લોકો માનવી 'વિચાર' અને 'કર્મ' ધર્મના સ્થાને પ્રતિષ્ઠિત થવા અભીપ્સુ હોવાની બાબતમાં હું સંમત છું તો ય હું મોન્ટેગની જેમ તેને બનવું જ એવું માનવાની મારી તૈયારી નથી.

ઉન્નત સર્જનશક્તિ ધરાવતા મનુષ્યો પરાત્પર અતિક્રમણ માટે તૃષાતુર છે અને જો તેઓ એ સ્થિતિને પ્રાપ્ત નથી કરી શકતા (જે રીતે તેઓ નથી જ પ્રાપ્ત કરી શકતા) તો તેઓ કાં મૂઢ મનોદશાવાળા મૌની બની જાય છે યા બધું તારાજ કરવાના મમ લાગી જાય છે, અથવા બુર્ઝ્વા શોષક સમાજ કે સરકાર પર દોષારોપણ કરનારા થઈ જાય છે, યા તો પોતાના નાના નાના સાંયોગિક ગાબડાઓ દ્વારા જીવનના જ બૃહદ્ કૂટ કોયડાનો ઉત્તર ઉકેલ આપતા થઈ જાય છે.

પોતાની 'રેડિકલ થીમ' માટે માન માનવીય મૂલ્ય ધરાવતી, આધુનિકની રીતિને ઉત્ક્રાન્ત કરવાના જેવું જ બરાબર આ નહિ કહેવાય અર્થાત તદ્દન જુદું જ જણાય છે.

મૂ. લે. જોન વેઈટમેન

ભાવાનુવાદ: રાધેશ્યામ શર્મા

લોકસાહિત્યની અનોખી વ્યાખ્યાઓ

અમદાવાદના એક માસિકે પ્રગટ કરેલા 'ખાસ લોકસાહિત્ય અંક'માં આચાર્યશ્રી જે. કા. શાસ્ત્રી અને પ્રા. પુષ્કર ચંદરવાકર જેવા અભ્યાસી લેખકોએ 'લોકસાહિત્ય' વિશે કેટલાક અવનવા મંતવ્યો રજૂ કર્યા છે. આ મંતવ્યો અનેક રીતે અનોખા છે, અને તેથી લોકસાહિત્યમાં રસ ધરાવતા વાચકો વિવેચકો તે વિશે વધુ વિચારણા કરે તે ઇચ્છનીય છે.

શાસ્ત્રીજી— 'લોકસાહિત્યની પરંપરા' નામના લેખમાં—કહે છે કે (૧) લોકસાહિત્ય પણ સાહિત્ય હોય છે (૨) મહાભારત, વિવિધ પુરાણો વગેરે લોકસાહિત્યના ક્ષેત્રમાં નહિ તો છેવટે લોકસાહિત્યના પ્રકારમાં તો આવે જ

લોકસાહિત્યની આવી વ્યાખ્યા અપર્યાપ્ત ઉપરાંત સંદિગ્ધ છે. લોકસાહિત્ય પદ્યમાં હોય છે, તેમ ગદ્યમાં પણ હોય છે. ભારતમાં, ચીન-ઈરાન-અરબસ્તાનમાં, યુરોપના દેશોમાં પદ્ય ઉપરાંત ગદ્યમાં રચાયેલું ઢગલાબંધ લોકસાહિત્ય પ્રાપ્ત થાય છે. એટલે, તે માત્ર પદ્યમાં જ હોય—એમ કહેવું ખોટું છે. એમ કહેવાથી અને સ્વીકારવાથી ગદ્યમાં, પદ્યકલ્પગદ્યમાં યા ગદ્યપદ્યમિશ્રિત રૂપમાં લખાયેલ લોકવાર્તાઓ, પરીકથાઓ, બાળવાર્તાઓ, લોકવ્રતકથાઓ, ટુચકા, કહેવતો અને રૂઢપ્રયોગો વગેરેનો લોકસાહિત્યમાંથી બહિષ્કાર થઈ જાય છે. (દાખલા તરીકે, હરગોવિંદદાસ કાંટાવાળા સંપાદિત ' ટચુકડી વાતો ' ગિજુભાઈ સંપાદિત ' બાળવાર્તાઓ ', મેઘાણી સંપાદિત ' સૌરાષ્ટ્રની રસધાર ' વગેરે ગદ્યમાં જ છે. એ પદ્યમાં ન હોવાથી શું લોકસાહિત્ય નથી ?) તેથી, લોકસાહિત્યને કેવળ પદ્ય પૂરતું મર્યાદિત કરી દેનારી આ વ્યાખ્યા અધૂરી, એકાંગી અને સંકુચિત છે; તેનો સ્વીકાર થઈ શકે નહિ.

શાસ્ત્રીજી મહાભારત, પુરાણો વગેરેને લોકસાહિત્યના પ્રકારમાં ગોઠવે છે— તે પણ અયોગ્ય લાગે છે. તેઓ ' જે પદ્યરચનાના સર્જકનો પત્તો ન લાગે તે લોકસાહિત્ય ' એવી ' સાદી વ્યાખ્યા '-ને, પૂરતા વિવેક વિના, શબ્દશઃ અનુસરવા જતાં આવું વિચિત્ર મંતવ્ય રજૂ કરે છે. પરાપૂર્વથી પ્રચલિત ઘણી લોકકથાઓ, લોકમાન્યતાઓ વગેરે મહાભારત અને પુરાણોમાં વણાઈ ગઈ હોવાનો પૂરેપૂરો સંભવ છે; પરંતુ તેથી કરીને જ મહાભારત કે પુરાણોને લોકસાહિત્યના પ્રકારમાં ગોઠવી દેવાય નહિ. એ પ્રાચીન ગ્રંથોમાંની ઘણી કથાઓ અતિ પુરાણકાળથી લોકસમૂહમાં એક યા બીજે રૂપે પ્રચલિત હશે એ ખરું; પરંતુ તેમને સુસંકલિત કરી, તેમાં અનેક સુધારા-વધારા કરી, સુસંબદ્ધ રૂપમાં, પ્રશિષ્ટ વાણી અને વૃત્તોમાં, ધર્મ અને દર્શનનાં ગૂઢ-વિસ્તૃત રહસ્યો-રૂપકોમાં પરિવેષ્ટિત કરી, કોઈ એક લેખક 'વ્યાસે' અથવા તેમના 'શિષ્યમંડળે'— નવેસરથી નિરૂપિત કરી છે. પરિણામે એ કૃતિઓનું સ્વરૂપ સમૂળગું બદલાઈ ગયું છે; પ્રાચીન લોકસાહિત્ય પર અંશતઃ આધારિત હોવા છતાં તે લોકસાહિત્યની કૃતિઓ રહેતી નથી. મૂળ લોકપ્રચલિત કથાનક અને તેના ઉપરથી શિષ્ટ લેખક દ્વારા નવેસરથી નિરૂપાયેલી શિષ્ટ કૃતિ— એ બેઉ એક વસ્તુ નથી. (આણલદે-દેવરાની લોકવાર્તા ઉપરથી ચંદ્રવદન મહેતાએ રચેલ નાટિકા ' આણલદે ', ગંગાજળિયોની લોકવાર્તા ઉપરથી રસિકલાલ પરીખે રચેલ નવલકથા ' રા ગંગાજળિયો ' યા ગુર્જરીના લોકગરબા ઉપરથી રસિકલાલ પરીખે રચેલ સંગીતિકા ' મેના ગુર્જરી '—એ કંઈ લોકસાહિત્ય નથી. તેમને લોકસાહિત્યના પ્રકારમાં સમાવવાનો પ્રયત્ન બેહૂદો જ લાગે.) આજે મળે છે તે રૂપમાં મહાભારત કે પુરાણો— કોઈને લોકસાહિત્યના પ્રકા-

આ ગાનનો પ્રકાર તેમ નથી.

જો શાસ્ત્રીજી મહાભારત પુરાણો જેવી પ્રાચીનતમ ગણી (પ્રશિષ્ટ લેખાયેલી) કૃતિઓને — તેમના કોઈ ચોક્કસ લેખક વિના અસ્તિત્વરૂપમાં માહિતી ન મળતી હોવાને કારણ જ — લોકસાહિત્યમાં સમાવવા મથતા હોય તો પ્રશ્ન એ થાય છે કે તેઓ શિષ્ટ કૃતિ કોને કહે છે? પ્રાચીન ગ્રીક મહાકાવ્યો 'ઈલિયડ' અને 'ઓડિસી' પણ મહાભારતના જેવી જ કૃતિઓ છે શું તેમને પણ તેઓ લોકસાહિત્યના પ્રકારમાં સમાવી લે છે? જો તેઓ આ બધી પ્રાચીન શિષ્ટ કૃતિઓને 'લોકસાહિત્યના પ્રકાર'માં સમાવતા હોય તો કહેવું જોઈએ કે તેમને લોકસાહિત્યમાં ખપાવનાર તેઓ પ્રથમ પહેલા ગુજરાતી વિવેચક છે.

આ ઉપરાંત તો — તેમના 'ગુજરાતનો લોકકવિ' નામના લેખમાં — શાસ્ત્રીજીએ આપેલી લોકસાહિત્યની વ્યાખ્યાઓ કરતાં પણ વધુ મૌલિક તેમ ચોંકાવનારી વ્યાખ્યાઓ રજૂ કરે છે. તેઓ 'લોકપ્રિય કવિ' અને 'લોકકવિ'ને તથા 'લોકપ્રિય સાહિત્યકૃતિ' અને 'લોકસાહિત્ય'ને પરસ્પરના પર્યાય બનાવી દે છે, બેઉની વચ્ચે અદ્વૈત સ્થાપી દે છે! 'લોકકવિ' અને 'લોકસાહિત્ય'ની આવી વ્યાખ્યા બીજા કોઈ દેશી વિદેશી વિવેચકે રજૂ કરી હોવાનું જાણવામાં નથી. એ રીતે જોતાં આ વ્યાખ્યા અનોખી છે. તેમની આ વ્યાખ્યાની સ્પષ્ટતા અર્થે તેમણે રજૂ કરેલ દાખલા દલીલો પણ જોવા જેવા છે.

તેઓ બેધડક જાહેર કરે છે કે — નરસિંહ મહેતા 'ગુજરાતનો પહેલો લોકકવિ' છે (૧) કારણ કે 'તેનાં ભજનો અને પદો ગુજરાતના ગામે ગામે આજે ઘૂમી રહ્યાં છે.' (તો પછી, નરસિંહ મહેતાના ભજનો અને પદો કરતાંય વધુ વ્યાપક પ્રમાણમાં ગુજરાતના ગામે ગામે આજે ઘૂમી રહેલાં હિન્દી ફિલ્મી ગીતો પણ 'લોકગીતો' કહેવાં રહ્યાં તેમ જ એ ગીતોના રચયિતા 'ફિલ્મી કવિઓ' પણ તે જ ન્યાયે 'લોકકવિઓ' કહેવાય ખરા!) નરસિંહ મહેતા 'લોકકવિ' છે એ વસ્તુ પુરવાર કરવા માટે તેઓ જે બીજી દલીલો કરે છે તે આ પ્રમાણે છે (૨) 'વૈષ્ણવજન તો તેને કહીએ' જેવી 'આન્તરરાષ્ટ્રીય વ્યાપ્તિને પામેલી કૃતિ તેણે રચી છે [તે રીતે જોતાં 'વંદેમાતરમ્' (બંકિમચંદ્ર), 'જનગણમન' (ટાગોર), 'સારે જહાંસે અચ્છા હિંદોસ્તાં હમારા' (ઇકબાલ) જેવી આન્તરરાષ્ટ્રીય વ્યાપ્તિને પામેલ કૃતિઓ રચનારાઓ પણ 'લોકકવિ' જ ગણાય ને!] (૩) તેનાં પદો 'રેડિયો પર શુક્રવારની સવારે' ગવાય છે (૪) તે સાંપ્રદાયિકતાથી પર છે, અને 'સર્વજનહિતાય સાહિત્યનું ગાન' કરે છે (૫) 'તે સમન્વયનો કવિ બની રહ્યો છે.' આ બધાં કારણોને

લઈ નરસિંહ મહેતા 'લોકકવિ' છે અને તેમની કૃતિઓ લોકગીતો છે!

પ્રા. ચંદરવાકર એ જ લેખમાં આગળ ઉપર એવું સૂચવે છે કે— મીરાં, પ્રેમાનંદ, શામળ, દયારામ વગેરે નરસિંહની તોલે આવે તેવાં 'લોકકવિ' નથી: તો પણ તેઓ ઓછેવત્તે અંશે લોકકવિપદની નજીક પહોંચી શક્યાં છે, કારણ કે તેમણે પણ ઠીકઠીક પ્રમાણમાં લોકપ્રિય કૃતિઓ અર્થાત્ લોકગીતો આપ્યાં છે. લેખક પરોક્ષ રૂપમાં દલપતરામને પણ ઉપ-લોકકવિ તરીકે વર્ણવે છે; અને તેના સમર્થનમાં આવાં અનોખાં કારણો દર્શાવે છે: તેઓ 'જનમનરંજન'નો 'આદર્શ' ધરાવે છે, 'ઉપદેશ' આપે છે, 'સાઠ વરસ ગુજરાતીઓ'ને કવિતાનું સતત 'રસપાન' કરાવતા રહ્યા છે. તેમના પુત્ર ન્હાનાલાલની 'મારા કેસરભીના કંથ', 'પ્રભો અંતરયામી' 'ચંદ્રીએ અમૃત મોકલ્યાં', 'મારાં નયણાંની આળસ રે' વગેરે જેવી રચનાઓ ગુજરાતમાં 'આબાલવૃદ્ધ' સૌનાઃ કંઠમાં વસી ગઈ હોવાથી એ તો દલપતરામ કરતાં ચડિયાતા 'લોકકવિ' બલ્કે 'ગુજરાતનો સાચો લોકકવિ' બન્યા છે. (તે રીતે જોતાં-'ખેરો' 'ઓદ્દો' લોકકવિ પણ હોઇ શકે ખરો. માટે જ, લોકસાહિત્યના ક્ષેત્રમાં નરસિંહ મહેતા પછી કવિ ન્હાનાલાલનું સ્થાન નિશ્ચિત થઈ ચૂક્યું છે. કવિના આવા 'સાચા લોકકવિપદની નિશ્ચિતતાને વધુ દૃઢ કરવા માટે, ટેકા રૂપે, લેખક તેમના લેખમાં 'મ્હોરી મ્હોરી આંબલિયા કેરી ડાળ રે' અને 'મહિડાંની રીત' નામનાં કવિનાં પૂરાં ગીતો ગોઠવી દે છે. અને અંતમાં બુલંદરૂપમાં જાહેરાત કરે છે કે 'સ્વ. કવિ શ્રી ન્હાનાલાલ ગુજરાતનો લોકકવિ છે તેની કોઈથી ના પાડી શકાય તેમ નથી.' (અલબત્ત, પ્રા. ચંદરવાકર સિવાય બીજા કોઈ ગુજરાતી વિવેચકે ન્હાનાલાલને 'લોકકવિ' તરીકે ઓળખાવ્યા હોવાનું જાણવા નથી મળ્યું.. કવિ પર લોકગીતોનો પ્રભાવ જરૂર છે; પણ એમ તો એવો પ્રભાવ બોટાદકર અને મેઘાણી ઉપર પણ ક્યાં નથી? તો તેમને પણ 'લોકકવિ'નું બિરુદ અપાવું જોઈએ? વળી, ઘેર ઘેર ગવાતાં ગીતોના ધોરણે જ કવિને 'લોકકવિ'નું બિરુદ અપાતું હોય તો ન્હાનાલાલ કરતાં અવિનાશ વ્યાસને 'વધુ મોટા લોકકવિ શું કામ ન ગણવા?)

અમદાવાદી માસિકના આ જ 'ખાસ લોકસાહિત્ય અંક'માં શ્રી યશવંત કડીકર નામના કોઈ લેખકે 'અઢાર માસે' શીર્ષકવાળી એક લોકવાર્તા રજૂ કરી છે. તેમાં પાટણની રાણી મીનળદેવીના પતિ તરીકે તેમ જ સિદ્ધરાજ જયસિંહના પિતા તરીકે મૂળરાજ સોલંકીને ઠસાડી દેવામાં આવ્યો છે! (ઇતિહાસમાં તો મીનળદેવીના પતિ અને સિદ્ધરાજ જયસિંહના પિતા તરીકે કરણદેવ યા કરણસિંહ સોલંકીનું નામ મળે છે. પરંતુ

એવા સ્થૂળ ઐતિહાસિક સત્યની પૂરપૂરી બાદબાકી કરી નાખ્યા વિના કઈ અનોખુ લોકસાહિત્ય સર્જાય ખરુ ?) પરિણામ, એ લોકવાર્તાઓ અનોખી બની રહી છે

લોકસાહિત્યની આવી અવનવી વ્યાખ્યાઓ રજૂ કરતા લેખોમાની આ બધી અનોખી વિગતો તરફ લક્ષ દોરતો પત્ર આ લેખના લેખકે પોતાના અમદાવાદી માસિકના અનોખા "ક્ષત્રિય" તત્રીને લખ્યો તો તેમણે અનોખા જવાબમા લખ્યુ અગાઉ બીજા એક સામયિકમા લોકવાર્તાના એક ક્ષત્રિય વીર નાયકને બદનામ કરતી વિગતાવાળો લેખ પ્રગટ થયો, ત્યારે તમે બધા વિવેચકો ક્યા ઊંઘી ગયા હતા—તે હવે મને આવી બાબત અગે પત્ર લખવા બેસી ગયા છો ? તમે પૂર્વગ્રહથી પ્રેરાઈને ગદી નિયતથી પત્ર લખ્યો છે, મારા સુપ્રસિદ્ધ માસિકને બદનામ કરવા પત્ર લખ્યો છે, મારી સપાદન સૂઝને ઉતારી પાડવા માટે પત્ર લખ્યો છે, મારા સુપ્રતિષ્ઠિત લેખકોની બેઈજ્જતી કરવા માટે પત્ર લખ્યો છે હુ મારી, મારા માસિકની અને મારા લેખકોની ઊચી પ્રતિષ્ઠાને, કોઈ પણ ભોગે અકબંધ ટકાવી રાખવામા માનુ છુ તમારા જેવાના આવા પત્રને ન તો છાપવો ઘટે ન તેનો ઉત્તર આપવો ઘટે. ખબરદાર, હવે પછી જો આવો અપમાનજનક પત્ર લખ્યો છે તો... !

—જશવત શેખડીવાળા

૬

એક સંસ્કૃતિ અને નવી સંવેદના

જે અર્થમાં વિજ્ઞાન અને ટેકનોલોજી પ્રગતિ કરે છે તે અર્થમાં કળા પ્રગતિ કરતી નથી. છતાં કળા વિકસે છે અને પલટાય તો છે જ. દાખલા તરીકે આપણા યુગમાં કળા ધીરે ધીરે નિષ્ણાતોની થવા માંડેલી છે. આપણા યુગની સૌથી વધુ રસપ્રદ અને સર્જનાત્મક કળાનાં દ્વાર સામાન્ય રીતે શિક્ષિતો માટે બંધ છે. આ કળા વિશિષ્ટ પુરુષાર્થની અપેક્ષા રાખે છે; તે વિશિષ્ટ ભાષા ઉચ્ચારે છે. અઘરી કળાકૃતિઓ સંવેદનાની કેળવણી માગી લે છે, અને તે કેળવણીની મુશ્કેલીઓ અને તેની સમયમર્યાદાને પદાર્થવિજ્ઞાન કે એન્જિનીયરીંગના વિષયો પર પ્રભુત્વ મેળવવા માટે નડતી મુશ્કેલીઓ -સમયમર્યાદા સાથે સરખાવી શકાય (અમેરિકન નવલકથાને અપવાદરૂપ ગણવી). સમકાલીન કળાની અને અર્વાચીન વિજ્ઞાનની દુર્બોધતા વચ્ચેની સરખામણી વધુ પડતી દેખાતી હોવાને લીધે કદાચ ખ્યાલ બહાર. પણ રહી જાય. સમકાલીન કળાકૃતિઓમાંની ઘણી રસપ્રદ કળાકૃતિઓ જે તે માધ્યમના ઇતિહાસના સન્દર્ભોથી ખચિત છે; તે કૃતિઓ ભૂતકાળની કળા વિશે ટીકા કરતી હોવાને કારણે ઓછામાં ઓછું તાજેતરના ભૂતકાળનું જ્ઞાન હોવું અનિવાર્ય છે. હેરલ્ડ રોઝેનબર્ગે કહ્યું છે તે પ્રમાણે સમકાલીન ચિત્રકૃતિઓ સર્જન હોવાની સાથે સાથે સર્જનનું વિવેચન પણ છે.

બે સંસ્કૃતિ (સાહિત્યિક-કળાત્મક અને વૈજ્ઞાનિક) વચ્ચેનો સંઘર્ષ હકીકતમાં તો ભ્રાન્તિરૂપ છે. આ યુગમાં નવી સંવેદના પ્રકટી છે. માનવ ઇતિહાસના અભૂતપૂર્વ અનુભવોમાં, આત્યંતિક સામાજિક અને ભૌતિક ગતિશીલતામાં, માનવ જગતના સમૂહોમાં (બેવડી રીતે-અનવહિત રીતે વૃદ્ધિ પામતી લોકસંખ્યા અને ભૌતિક સામગ્રીઓ), ગતિમાં (ભૌતિક ગતિ દા. ત. વિમાનની મુસાફરી ચિત્રોની ગતિ-દા. ત. સિનેમા), કળાકૃતિઓની જથાબંધ પ્રતિકૃતિઓ દ્વારા શક્ય બનેલ વિશાળ સાંસ્કૃતિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં—નવી સંવેદનાનાં મૂળ નંખાયેલાં છે.

આપણે કળાના પ્રયોજનના પરિવર્તનની ભૂમિકાએ આવી પહોંચ્યા છીએ, કળાના અન્તની ભૂમિકાએ નહીં. માનવસમાજમાં ઐન્દ્રજાલિક-ધાર્મિક વિધ તરીકે કળાનો જન્મ થયો અને

ઐહિક વાસ્તવિકતાના વર્ણનની અને વિવરણની રીતમાંથી એ પસાર થઈ, અને આપણા યુગમાં કળાએ પોતે જ એક નવું પ્રયોજન નહીં ધાર્મિક, નહીં વાસ્તવગત ધાર્મિક પ્રયોજન, નહીં માત્ર વાસ્તવિક નહીં માત્ર ઐહિક—ખોળી લીધું છે કળા આજે એક નવું જ પ્રમાણ્ય સાધન છે, આપણી ચેતનામાં પરિવર્તન આણનાર, આપણી સંવેદનાની નવી નવી પદ્ધતિને સુવ્યવસ્થિત કરનાર એ સાધન છે આ નવા પ્રયોજનના અનુસાર રૂપ કળાકારોને આ મજાગૃત અભ્યાસી બનવું પડયું છે ઘણી વાર તેઓ પોતાના સાધનો, સામગ્રી અને રીતિને પડકાર્યા કરે છે ઘણી વખત નવાં સાધન સામગ્રી અને પદ્ધતિઓ એ કળાજગતમાંથી પામવામાં આવે છે દા ત ઔદ્યોગિક ટેક્નોલોજી, ધંધાદારી પદ્ધતિઓ અને કપનસમૂહો સંપૂર્ણ રીતે અંગત અને આત્મલક્ષી તરંગો સ્વપ્નો વગેરે ઘણા કળાકારો મોટે ભાગે યોજે છે ચિત્રકારો હવે માત્ર નવાસ અને રંગ વાપરતા રહ્યા નથી પણ તેઓ ફોટોગ્રાફ્સ પણ વાપરે છે એ જ રીતે સંગીતકારો કૃત્રિમ અવાજો, યંત્રના અવાજો પણ યોજે છે

પરંપરાગત રીતે સ્વીકારાયેલી તમામ પ્રકારની મર્યાદાઓને એટલે પડકારવામાં આવી છે માત્ર ‘વૈજ્ઞાનિક’ અને ‘સાહિત્યિક કળાત્મક’ સંસ્કૃતિઓ વચ્ચે નહીં ? ‘કળા’ અને ‘અકળા’ વચ્ચે નહીં પણ સંસ્કૃતિના જ ક્ષેત્રમાં ઘણા ભેદ સ્થાપવામાં આવ્યા છે દા ત. સ્વરૂપ અને સામગ્રી વચ્ચે, તુચ્છ અને ગંભીર વચ્ચે અને ‘ઉચ્ચ’ અને ‘નિમ્ન’ સંસ્કૃતિઓને પણ જુદી પાડવામાં આવી છે

વિશિષ્ટ અને સમૂહગત રીતે તૈયાર થયેલા પદાર્થો વચ્ચેનો ભેદ ઉત્તરોત્તર વૃદ્ધિ પામતો ગયો તેના પર આધારિત રીતે ‘ઉચ્ચ’ અને ‘નિમ્ન’ (અથવા સામૂહિક લોકપ્રિય) સંસ્કૃતિ આધારિત છે ટેકનોલોજીના સામૂહિક ઉત્પાદનના યુગમાં કોઈ ગંભીર કળાકારની કૃતિનું મહત્ત્વ તે વિશિષ્ટ હોવાને કારણે અને તેના પર કળાકારની અંગત વ્યક્તિગત મુદ્રા અંકિત થઈ હોવાને કારણે અંકાય છે લોકપ્રિય સંસ્કૃતિની કૃતિઓની ગુણવત્તા સામૂહિક રીતે પેદા થતી હોવાને કારણે અને એમના પર વ્યક્તિત્વની મુદ્રા અંકિત થઈ ન હોવાને કારણે ઓછી અંકાય છે પરંતુ સમકાલીન કળાકૃતિઓના સંદર્ભમાં આ ભેદ અત્યન્ત ક્ષુદ્ર બની ગયો છે તાજેતરના દાયકાઓની ઘણી કળાકૃતિઓમાં બિનઅંગતતાનું તત્ત્વ ભળ્યું છે ‘વ્યક્તિગત, અંગત અભિવ્યક્તિને બદલે ‘બિનઅંગત તરીકે’ના પોતાના અસ્તિત્વ પર કળાકૃતિ ભાર મૂકતી જાય છે

સમકાલીન કળામાં આ બિનઅંગતતાની (અને અંગતતાની પારની) શોધ

નવા જ પ્રકારનું કલાસિસીઝમ છે; રોમાન્ટિક તત્ત્વ તરીકે ઓળખાયેલી ભૂમિકા સામેની પ્રતિક્રિયા તો તે છે જ, અને આ પ્રતિક્રિયા વર્તમાન કાળના મોટા ભાગના ક્ષેત્રે જોવા મળે છે. અનુગ્રતા માટે આગ્રહ, લાગણીવેડા તરીકે સ્થાન પામનારનો અસ્વીકાર, યથાર્થતા માટેનો ઉત્સાહ, 'સંશોધન' અને 'સમસ્યાઓ' માટેની તેની સૂઝ— આ બધાંને લીધે વર્તમાન કળા પ્રાચીન કાળથી ઓળખાતી કળા કરતાં વિજ્ઞાનની વધુ સમીપ છે, આજના કળાકારો કળા એ શું નથી બનવાનું તે કહી રહ્યા છે.

બે સંસ્કૃતિઓની સમસ્યા વર્તમાન યુગની સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિની ઝીણવટભર્યા વિનાની સમજ અને અસમકાલીનતા પર આધારિત છે. સાહિત્ય-ક્ષેત્રના બુદ્ધિજીવીઓના (અને કળા વિશેના પૂરતા જ્ઞાનના અભાવવાળા વિજ્ઞાનીઓના) અજ્ઞાનમાંથી આ સમસ્યા જન્મે છે. હકીકતમાં તો જેવી રીતે કળા અને સમાજજીવનમાં અંતર ન હોઈ શકે તેવી રીતે એક બાજુએ વિજ્ઞાન-ટેકનોલોજી અને બીજી બાજુએ કળામાં પણ કોઈ અંતર ન હોઈ શકે. કળાકૃતિઓ, મનોવિજ્ઞાન અને સમાજજીવન અન્યોન્યને પ્રતિબિંબે છે, અને અન્યની સાથે સાથે પલટાય છે. પરંતુ મોટા ભાગના લોકો આ પરિવર્તનો સાથે કદમ મિલાવવામાં પાછા પડે છે. અને તેમાં ય ખાસ કરીને જ્યાં અભૂતપૂર્વ વેગથી પરિવર્તનો થઈ રહ્યાં હોય એવા આજના જમાનામાં તો ખાસ.

સંવેદનો, લાગણીઓ, અમૂર્ત રૂપો અને સંવેદનાની રીતોનું મહત્ત્વ છે. સમકાલીન કળા આ બધાંને સમ્બોધે છે. સમકાલીન કળાનું મૂળભૂત એકમ વિચાર નથી પણ સંવેદનોનું પૃથક્કરણ અને વિસ્તરણ છે. "દરેક સંવેદનાના ક્ષેત્રના વિસ્તરણ માટે મથનાર માનવી" તરીકે રિલ્કેએ કળાકારને ઓળખાવ્યો છે. 'ઇન્દ્રિયજન્ય સંવિત્તિના નિષ્ણાંતો' તરીકે મેક્લુહાને કળાકારોને ઓળખાયા છે. અને સમકાલીન કળાની ઘણી રસપ્રદ કૃતિઓ (ફ્રેન્ચ સિમ્બોલિસ્ટ કવિતાઓને પણ આમાં સમાવી શકાય) સંવેદન ક્ષેત્રે સાહસરૂપ છે. જે અર્થમાં વિજ્ઞાન પ્રયોગાત્મક છે તે અર્થમાં આ પ્રકારની કળા સૈદ્ધાન્તિક રીતે પ્રયોગાત્મક છે,

વર્તમાન સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિને બીજી રીતે પણ જોઈ શકાય. આનંદ વિશે નવા જ અભિગમથી તે વિચારે છે. કળામાં આનંદ જોવાની જૂની રીતોને જો આપણે ટકાવી રાખવા માગતા હોઈએ તો નવી કળા anti-hedonistic છે. નવી કળા ચિત્તતંત્રને પડકારે છે, તેને આઘાત પહોંચાડે છે. નવું ગંભીર સંગીત શ્રોતાની શ્રવણેન્દ્રિયને આઘાત પહોંચાડે છે, નવી ચિત્રકૃતિ કોઈની દૃષ્ટિને ઠારતી નથી, નવી ફિલ્મો અને નવી રસપ્રદ ગદ્યકૃતિઓ સહેલાઈથી ચિત્તમાં ઉતરતી નથી. Antonioni ની ફિલ્મો કે

ઍક્ટ જેવાનાં લખાણો વિશે સામાન્ય ફરિયાદ એ છે કે તે દુર્બોધ છે, તેથી ચિત્ત કંટાળી જાય છે. પરંતુ ચિત્ત કંટાળી જાય છે એવો આરોપ મિથ્યા છે. હકીકતમાં તો કંટાળા જેવું કશું નથી હોતું. અભુક્તિના કોઈ એક પ્રકારને કંટાળા તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. આપણા યુગની કળા જે ભાષા ઉચ્ચારે છે તે ભાષા આપણા અત્યન્ત શિક્ષિતજનોની સંવેદનાને અભુક્ત બનાવે છે.

આ છેલ્લો મુદ્દો મને ખૂબ મહત્ત્વનો લાગે છે. ઘણા યુવાન કળાકારો અને બુદ્ધિજીવીઓ લોકપ્રિય કળાઓ વિશે જે આકર્ષણ અનુભવે છે તે નવા પ્રકારનો જડભરતવાદ નથી અથવા તો બુદ્ધિવિરોધી નથી અથવા તો સંસ્કૃતિ સાથેનો વિચ્છેદ નથી. ઘણા નિષ્ઠાવાન અમેરિકન ચિત્રકારો લોકપ્રિય સંગીતના 'નવા સૂર'ના પણ ચાહક છે એનું કારણ એ નથી કે માત્ર રાહત માટે અથવા જરા ચેઈન્જ માટે તેઓ એ દિશાભણી નિહાળે છે. જગત અને જગતના પદાર્થો-આપણા જગતના પદાર્થો-પ્રત્યે નિહાળવાનો એક માર્ગ-વધુ મુક્તમાર્ગ-તે વડે પ્રકાશિત થાય છે. બધાં જ ધારાધોરણોનો ત્યાગ એવો એનો અર્થ થતો નથી; નિમ્ન કક્ષાનાં આવાં ગાદ્દૈં ચિત્રકૃતિઓ ફિલ્મો, સંગીતની જેમ મર્ખાઈભર્યું લોકપ્રિય સંગીત પણ પુષ્કળ પ્રમાણમાં જોવા મળે છે. મહત્ત્વનો મુદ્દો એ છે કે સૌન્દર્ય, શૈલી અને રુચિનાં નવાં ધોરણો ઉપજ્યાં છે. નવી સંવેદનામાં અત્યન્ત ગમ્ભીરતા પણ છે અને સાથે સાથે ટિખળ વિનોદ આત્મરતિ પણ છે.

(સુઝાન સોન્ટેગના લેખને આધારે)

સૂચના

'ઊહાપોહ'ના પહેલા અને બીજા અંકની એક પણ નકલ બાકી રહી નથી. નવા ગ્રાહકોના લવાજમ નવેમ્બર'૬૯ થી ગણવામાં આવશે.

જે ગ્રાહકો મ. ઓ. થી લવાજમ મોકલવા માગતા હોય તેઓએ સૌ. ઉષા જોશીને સરનામે જ મ. ઓ. કરવો.

નાતાલ

ઇચ્છા નથી મને
મારગના
એક પીંટા મહીં
જઈ પડવાની

ઘણો છે
થાક
મારા કાંધા પરે

પડી રહેવા દો મને આમ
ખૂણામાં
મૂકેલી
ને પછી
વિસરાઈ ગયેલી
ચીજની જેમ

અહીં
અનુભવું છું
કેવળ
એક મીઠી હૂંફ

ઓઢેલ છું
ઘરતાપણાની
ચાર
ધૂમ્ર ગૂંચળીઓના
સંગમાં.

—જ્યુસેપ્પે ઉન્ગારેત્તી
(મૂળ ઇટાલિયન પરથી અનુ. પ્રદ્યુમ્ન તન્ના)

રૂપા લોપીએ યજ્ઞ મુદ્રિકા, ગુજરાતપાગા, વડોદરા–૧ માં છાપીને
કયૂ–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨ થી પ્રગટ કર્યું.

સાહિત્ય પરિષદ—એક સંક્ષેપ

સાહિત્ય પરિષદ—અલંકારની ભાષામાં

આ પરિષદ તો આપણી સારસ્વત ચેતનાનો આવિષ્કાર છે દિવ્ય ચૈતન્યવાળી સદા વહેતી ગતિવાળી સરસ્વતીનું આપણી વચ્ચે આ પ્રાગટ્ય, જો કે અવતરણ છે રણજિતરામ જેવા ભગીરથોએ એને તપ કરીને પ્રસન્ન કરી નીચે બોલાવી છે અને આપણા ગોવર્ધનરામ જેવા શિવશંકરોએ એને પોતાની જટામાં ઝીલી છે, અને એ પતિતપાવનીને આપણા અનેક ભગીરથો પોતપોતાના પિતૃઓના મોક્ષ માટે, પોતપોતાની ભાવનાઓની સિદ્ધિ અર્થે દોરતા રહ્યા છે એમનાથી દોરાતી એ ભલે ગમે તે દિશામાં જતી રહી હોય અન્તઃસ્રોતા સરસ્વતી જેની તેની સ્થિતિ થઈ હોય છતાં તે ચિરયૌવના અને શાશ્વતરૂપિણી છે

સુન્દરમ્

એક સરવાળો

મનોરુગ્ણતા + વિડમ્બના + વિતંડા + અસહિષ્ણુતા + પ્રગલ્ભતા + વિદ્રોહ + અરાજકતા + પ્રતિક્રિયા + નિર્ભીકતા + પુણ્યપ્રકોપ + ચેતોવિસ્તાર = વિવેચનનો અન્ત ?

દૂધ અને ગાંધીદર્શન

દૂધની સફેદાઈ અને સ્વાદ જેમ અભિન્ન છે તેમ ગાંધીદર્શનમાં સત્યઅહિંસાનું મનાયું છે તેમણે (ગાંધીજીએ) માન્યું હતું "દૂધમાં જેટલું ફેટ હોય તેટલું જ વલોણામાં નીકળે એટલે લેણાનો વાંક મારવા કરતાં જેવા તેવા ફેરફારોથી દૂધમાં ફેટ વધે તે તરફ ધ્યાન આપવું જોઈએ.

દર્શક

સંશોધક અને વકીલ

સંશોધક અને વકીલ વચ્ચે આ જ તફાવત છે વકીલ પોતાનો મુકદ્દમો પુરવાર કરવા એને બળ આપનારા પુરાવાઓને ઉપસાવે છે એનાં સમર્થન શોધે છે, અને વિરુદ્ધ પુરાવાઓને નબળા ચીતરવાનો સબળ પ્રયત્ન કરે છે સંશોધકને તો પ્રાપ્ત થયેલા–થતા પુરાવાઓમાંથી સત્ય તારવવાનો જ પ્રયત્ન કરવાનો હોય છે એને તો ન્યાયમૂર્તિની જેમ પોતાની સમક્ષ ઉપસ્થિત પુરાવાઓને વિવેકપુરઃસર તપાસી એમાંથી સત્ય તારવવાનું હોય છે

— કે કા શાસ્ત્રી

ઉડાપોળ-૬

ઉ
હા
પો
હ

૬

ફેબ્રુઆરી ૧૯૭૨

વર્ષ ૧ અંક ૬

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
ક્યૂ-૬, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાધવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS.

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ'
રાધવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

ઘનશ્યામ શર્મા
સીતારામ સદન,
ભુલાભાઈ પાર્ક, ગીતામંદિર રોડ,
અમદાવાદ-૨૨

નટવરસિંહ પરમાર
આર્ય સ્ટ્રીટ, નાનપુરા
સુરત.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવા. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

જાહેરખબરના દર

એક પાનના રૂ. ૧૦૦, આખરનું પૂંઠું રૂ. ૧૫૦, છેલ્લું પૂંઠું રૂ. ૨૦૦

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૩. છૂટક કિંમત ત્રીસ પૈસા

'ઉહાપોહ' દર મહિનાની ત્રીસમીએ પ્રગટ થાય છે.

સુંદરં (અનુ)

દરેક જમાનો એ જમાનામાં જીવનારને સંક્રાન્તિકાળ જ લાગે છે. સુન્દરમ્ પણ આ સમયના ગાળાને ‘સંસ્કૃતિનો નવો તબક્કો’ કહીને ઓળખાવે છે. સાહિત્યમાં કે જીવનમાં જે ‘અઘોરૂપ બળો’ પૂરવેગમાં ફેલાઈ રહેલા લાગતા હોય તો એને આપણે ‘અપ-તત્ત્વોનો વિદાય સમારંભ’ ગણી લેવો જોઈએ એવું એમનું કહેવું છે. એ બધું તો વીતી જશે અને એમને શ્રદ્ધા છે કે ‘...આપણું સાહિત્ય પણ એક મંગલમય શિવ સુન્દર સ્વરૂપને ધારણ કરશે.’ વ્યાખ્યાનને અન્તે એઓ આપણને ‘અતિમાનુષના અવતાર માટે’ તૈયાર થવાનું કહે છે.

આપણા આલંકારિકોની રસ વિશેની સમજ ઉદારદષ્ટિની અને સાચી સૂઝની દ્યોતક છે. સંસારમાં દૈનંદિનીય જીવનમાં જેનો અનુભવ થાય તે ભાવને એનો લૌકિક સંદર્ભ અને એમાં સિદ્ધ કરવાનું પરિમિત પ્રયોજન હોય છે. આ મર્યાદામાંથી મુક્ત થઈને સંવિત્તિને નિર્વિઘ્નરૂપે પામીએ ત્યારે એ જ ભાવ અલૌકિક રસની કોટિને પામે અને એની ચર્વણાથી હૃદય-સંવાદ અનુભવાય, ચેતોવિસ્તાર થાય. કલા આ રીતે ચેતોવિસ્તાર સાધી આપે. એમાં તાટસ્થ્યપૂર્વકનું તાદાત્મ્ય હોય. આ કક્ષાએ આપણે સુખદુઃખ, શુભઅશુભના દ્વન્દ્વાત્મક ખ્યાલોથી પર થઈ જઈએ છીએ. એવાં કશાં વિભાજનોને કારણે આપણી ચેતના હ્રસ્વ થતી નથી, માટે જ એથી ચેતોવિસ્તાર થાય છે. ભાવની આ રૂપસિદ્ધિ એ જ મહત્ત્વની ઘટના છે. ત્યાં અનુભવની અન્તર્ગત સામગ્રીને અતિક્રમીને આપણે એને આસ્વાદ્યતાની કોટિએ પહોંચાડીએ છીએ. આથી જ તો એ અનુભવ બીભત્સનો હોય કે અદ્ભુતનો હોય તે મહત્ત્વનું નથી, એની રસરૂપે થતી સિદ્ધિ મહત્ત્વની વસ્તુ છે. પણ હજી આપણે સાહિત્યમાં અનુભવની content ની દૃષ્ટિએ વાત કર્યા કરીએ છીએ અને સાહિત્ય જેને કારણે સાહિત્ય બને છે, રસાસ્વાદને યોગ્ય બને છે તે પ્રક્રિયાને ઘટતું મહત્ત્વ આપતા નથી. જો એને ઘટતું મહત્ત્વ આપીએ તો સાહિત્યમાં પણ જે ‘પરિવર્તનની મહાક્રિયા’ બને છે તેને સમજીએ; તો ચર્ચા અનુભવની Con-

tent ની નહીં કરીએ, પણ આ પરિવર્તનની પ્રક્રિયા કેટલે અંશે સિદ્ધ થઈ છે, કેવી રીતે સિદ્ધ થઈ છે તે તપાસીએ.

આ દૃષ્ટિએ શુદ્ધ કાવ્યની વિભાવનાને ચર્ચવી જોઈએ. જે નૈતિક દૃષ્ટિએ શુદ્ધ તે મંગલ અને ઉત્તમ એવું કહીએ તો કદાચ કવિતાની ક્ષેત્ર-મર્યાદા વધારે સીમિત કરી નાખવા જેવું થશે. શુદ્ધ એટલે રસકીય દૃષ્ટિએ શુદ્ધ, એમા કવિની માન્યતા, શ્રદ્ધા, જીવન વિશેનો દૃષ્ટિકોણ— જે કાંઈ આવે તે સામગ્રી લેખે આવે, અને એનું રૂપાન્તર સિદ્ધ થયું હોવું ઘટે. આ કે તે દૃષ્ટિકોણને શ્રદ્ધાથી કે બુદ્ધિથી સ્વીકારી લેવાથી પછી એના ચોકઠાંમા આપણે સંવેદનાને ગોઠવવી પડે, અને એ રીતે જેનો સમાવેશ નહીં થાય તેને બાદ કરવુ પડે. આવી બાદબાકી રસાનુભવને ઊણો બનાવે. આથી વ્યક્તિને જ્યારે અંગત સાધનાની દૃષ્ટિએ કાવ્ય પદાર્થ ઊણો લાગે ત્યારે તેને છોડી દેવો એ જ વધુ યોગ્ય વલણ છે. આ રીતે રેંબોએ કાવ્યલેખનને છોડી દીધું અને રિલ્કેને પણ જ્યારે એમ લાગ્યું કે એની કાવ્યપ્રવૃત્તિની ઈતિ આવી ગઈ ત્યારે એ પ્રવૃત્તિ સંકેલી લીધી, એટલું જ નહીં, એના જીવનનું સાર્થકય જ એમાં હતું તેથી કેવળ ભૌતિક જીવનના સુખને લંબાવવાનું પણ એણે ઉચિત નહીં લેખ્યું.

જીવનથી વેગળે જઈને કે એની ઉપેક્ષા કરીને કોઈ કશું કરી શકે નહીં. એ અર્થમાં સાહિત્ય અને જીવન અવિનાભાવી સંબંધે સંકળાયેલાં છે જ. પણ જીવન સામગ્રીરૂપે આવે અને એનું રૂપાન્તર સિદ્ધ કરવાની પ્રક્રિયા જ જો ન થઈ હોય તો એ રસાસ્વાદના ક્ષેત્રમા સ્થાન પામી શકે નહીં.

તો પછી નવી પ્રવૃત્તિ કે નવાં વલણનો અસહિષ્ણુતાભર્યો કે મુરબ્બી-વટથી વિરોધ શા માટે થતો રહે છે? એક વાત ભારે આશ્ચર્ય ઉપજાવે એવી છે. નરસિંહરાવે 'વિશ્વશાન્તિ' ના ઉમાશંકરને આવકાર્યા અને બ. ક. ઠાકોરે પતીલ, પૂજાલાલ અને નિરંજન જેવા જુદી જુદી રુચિશક્તિ ધરાવનારા કવિઓને વધાવ્યા. એ પેઢીની ઉદારતા, સહિષ્ણુતા કે તટસ્થતા એની પછીની પેઢીમાં નથી? એ પેઢીએ ચન્દ્રવદન, સુન્દરમ્, ઉમાશંકરને પ્રથમ કૃતિના પ્રાકટ્ય સાથે પારખી લઈને રણજિતરામ સુવર્ણચન્દ્રકથી વિભૂષિત કર્યા અને એમની કૃતિઓ તરત જ પાઠ્ય-પુસ્તકો તરીકે પણ યુનિવર્સિટીમાં સ્વીકારાઈ. હવે આ શકય નથી રહ્યું એનું કારણ શું? એ પેઢીના દરેકને પોતાનું આગવું વ્યક્તિત્વ અને સ્વતંત્ર દૃષ્ટિકોણ હતા. આથી જ તો નાનાલાલ, કાન્ત, બ. ક. ઠાકોર કે ઉપકવિ ગણાતા ખબરદારની કાવ્યસૃષ્ટિ પોતપોતાની આગવી દૃષ્ટિને અનુસરનારી છે. હવેની પેઢી માટે એવું કહી શકાશે ખરું? સાહિત્યના ઇતિહાસકારને ચર્ચવાના આ પ્રશ્નો છે. પણ તમે સાહિત્યના

ઇતિહાસો તરફ નજર કરશો તો આવો કોઈ પ્રશ્ન ત્યાં ઉપસ્થિત થતો જ નથી. કેટલાક ઇતિહાસકારો પોતાનાં સમકાલીનો પરત્વે એક પ્રકારની વફાદારી રાખતા હોય છે. એ સમકાલીનોનું અલ્પસત્ત્વ હોય તે પણ સમભાવપૂર્વક આવકાર પામે, પણ નવીનોનું તો શંકાની નજરે જ જોવાય, એટલું જ નહીં પણ એને આકરામાં આકરી ગાળો પણ ભાંડવામાં આવે. ધીરુભાઈ ઠાકર એમના 'સાંપ્રત સાહિત્ય'માં આવા વલણનાં ઘણાં નિદર્શનો પૂરાં પાડે છે. એમની ગાળના કાકુઓ પણ સાવ ઉઘાડા પડી જાય એટલા ગ્રામ્ય અને અસંસ્કૃત છે. એઓ એમના 'કવિઓ કે વિદૂષકો' એ લેખમાં આનાં ઘણાં ઉદાહરણો પૂરાં પાડે છે. આ કવિઓ વિશે એઓ કહે છે: "આ કવિઓનું વર્તન અને વલણ હંસની ચાલ ચાલવા જતા કાગડાના જેવું છે." નવી 'કાવ્યલલના' એમને 'વિરૂપવેશ-ધારિણી' લાગે છે. આ નવીનોને એઓ તિરસ્કારે તો છે જ (અલબત્ત, એમાં એમની જ સંસ્થાના અધ્યાપક મહેન્દ્ર અમીનનો અપવાદ બાદ રાખવો રહ્યો) અને શાપ પણ આપે છે. એમનું આ વિધાન જુઓ: "નવી પેઢી ઊગીને ઊભી થાય ત્યાં દરેક અસ્ત પામતી પેઢીને તે આઘાત સહેવાનો આવે છે. ગુજરાતમાં નર્મદથી રાજેન્દ્ર-નિરંજન સુધી આવતાં નરસિંહરાવ, નાનાલાલ, બળવંતરાય, સુંદરમ્, ઉમાશંકર વગેરેએ સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં પ્રતિક્રિયાનો એવો અનુભવ અગાઉ કરાવ્યો છે, પણ દુર્ભાગ્યે તેનાથી આ આધુનિકોની પ્રતિક્રિયા જુદી જ લાગે છે. ગુજરાતી કવિતાના નવપ્રસ્થાનનું આ સોપાન ઇતિહાસમાં નોંધાયા વગર જ કદાચ અદૃશ્ય થઈ જશે એવી દહેશત રહે છે." પોતે સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખે છે, એટલે આને એમનું wishful thinking ગણવું? ભવિષ્યવાણી ગણવી? કે પછી શાપ?

પણ આપણી ભાષાનું સદ્‌ભાગ્ય હશે તો આપણને સારા સાહિત્યના ઇતિહાસકારો મળશે. એઓ તટસ્થપણે મૂલવણી કરશે. તારતમ્ય વિવેકપૂર્વક નક્કી કરશે અને ઉચિત પરિપ્રેક્ષ્યથી સાહિત્યની ઘટનાને જોશે. આવાં વિધાનો ઘણું ખરું નિરાધાર જ હોય છે. એમાં કોઈ કૃતિને ધ્યાનમાં રાખીને ચર્ચા કરવામાં આવતી નથી. એક જ લાકડીએ આખી નવી પેઢીને હાંકવામાં આવે છે. આયુર્વેદની પરિભાષામાં કહેવું હોય તો આવું વલણ વ્યક્તિની પ્રજ્ઞાપરાધની દશાનું દ્યોતક છે. મહત્ત્વનો પ્રશ્ન તો બીજો છે: આપણી રુચિ પરિષ્કૃત બને એને માટેની તકો હવે વધી છે. દેશપરદેશનાં સાહિત્યનાં અપરોક્ષ સમ્પર્કમાં આપણે આવી શક્યા છીએ. આથી વધુ સમુદારવૃત્તિથી આપણે સાહિત્ય પાસે જઈ શકીએ છીએ. આમ છતાં, જેમનો વ્યવસાય જ સાહિત્યચર્ચા છે તેઓ કેમ પરિષ્કૃત રુચિનો પરિચય નથી કરાવતા? મને

લાગે છે કે અર્ધ-જરતીન્યાયે એઓ જેટલું સ્વીકારવું ગમે તેટલું જ સ્વીકારે છે. આ તો અંગત રુચિની મર્યાદા થઈ. એથી વિવેચનમાં એ મર્યાદાઓનાં દૂષણને શા માટે પ્રવેશવા દેવું? તો પછી એવા વિવેચનમાં વિવેક રહ્યો ગણાશે ખરો?

આમ તો આપણી બૌદ્ધિક જાગૃતિનાં બાહ્ય લક્ષણો તો ઘણાં છે. સંવિવાદો ચાલ્યા કરે છે. પુસ્તકોનાં અવલોકનો આવતાં રહે છે. વ્યાખ્યાન-માળાઓ પણ ચાલુ જ હોય છે. આમ છતાં પક્ષિલ માનસ ઉઘાડું પડી ગયા વિના રહેતું નથી! કાવ્યના સેવનથી કલાના પરિશીલનથી જો સમુદાર દૃષ્ટિ ન કેળવાય, અસહિષ્ણુતા વધે તો એનો અર્થ એ કે હજુ આપણ-ને કાવ્યનો પ્રત્યક્ષ સમ્પર્ક થયો નથી. કાવ્ય પ્રત્યે સાચો અભિગમ આપણે કેળવી શક્યા નથી. આમ તો હવે છાપાંમાં પણ દર અઠવાડિયે કાવ્યાસ્વાદ એક અંગ તરીકે સ્થાન પામે છે.

દરેક નવી હિલચાલમાં સમયના એ ગાળાની રગ કવિ પકડવા મથતો હોય છે, એની વેદનાને ઉછીની કહેવી, એની સંવેદનાની સચ્ચાઈ વિશે શંકા લાવવી અને એના પ્રગલ્ભ પ્રયોગો જાણે કે ખતરનાક અનિષ્ટ હોય એમ ત્રાહિ મામ ત્રાહિ મામ પોકારી ઊઠવું એ સાચા સહૃદયનું લક્ષણ નથી. આ ગાળામાં જ વિવેચને આવું વલણ કેમ લીધું તેની નોંધ અને નિદાન પણ સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખનારને કરવાનાં રહેશે જ. સાહિત્યિક સંદર્ભથી જેઓ અજ્ઞાત હતા તેમનાં ધોરણો જ લાગુ પાડવાની વફાદારી હમેશાં વિવેચનના કે સાહિત્યના લાભમાં નહીં પરિણમે. વહેમ તો એવો જાય છે કે સાહિત્ય પદાર્થના કરતાં વળગી પડેલાં વળગણો-ની આસક્તિ વિશેષ છે, આથી જ વિવેકબુદ્ધિ કુણ્ઠિત થઈ જાય છે. સાહિત્યની પ્રીતિ વધવી જોઈએ. સાહિત્યનું નામ લઈને આપણે કેવળ આપણને અભિમત એવું કશું સાહિત્યેતર તો શોધતા નથી ને?

—સુરેશ હ. જોષી

બર્ટ્રાન્ડ રસેલ

તાજેતરમાં અવસાન પામેલા બર્ટ્રાન્ડ રસેલનો જન્મ ૧૮મી મે ૧૮૭૨ માં થયો હતો. પચાસ સાઠ વરસ સુધી તેમણે પ્રવૃત્તિમય જીવન ગાળ્યું. છેક સુધી તેમનો લેખનપ્રવાહ ચાલુ રહ્યો હતો.

એમણે ગણિત ને તર્કશાસ્ત્રની એકતા સાધી. સંખ્યા (ગણિતનું એકમ) અને વર્ગ (તર્કનું એકમ) પલટાવી તેમણે ગણિત અને તર્કશાસ્ત્રની એકતા પુરવાર કરી આપી. સંખ્યા તે વર્ગોનો પણ વર્ગ છે એવી વ્યાખ્યા આપી. 'પ્રિન્સિપિયા મેથેમેટિકા'માં પ્રતીકાત્મક તર્કશાસ્ત્રનું Notation એટલું સારું છે કે તેનો આજે પણ ઉપયોગ થાય છે. નવા તર્કશાસ્ત્રમાં એરિસ્ટોટલે લખેલું જૂનું તર્કશાસ્ત્ર ત્રણ કે ચાર પાનાંમાં સમાઈ શકે. રસેલે 'પ્રિન્સિપિયા મેથેમેટિકા' માં ગણિત ક્યાં પૂરું થાય છે અને તર્કશાસ્ત્ર ક્યાંથી શરૂ થાય છે તે કોઈ બતાવી આપે એવો પડકાર ફેંક્યો હતો. રસેલે કબૂલ કર્યું હતું કે એ પુસ્તક લખવામાં તેમને એટલો શ્રમ પડયો હતો કે એમની બુદ્ધિ ત્યાર પછી કદી એટલા ઊંચા સ્તર પર રહી શકી નહીં.

આધુનિક તત્ત્વજ્ઞાન પ્રતીકાત્મક તર્કશાસ્ત્રની મદદથી ફિલસૂફીના પ્રશ્નો કેટલે અંશે ઉકેલી શકાય તે વિચારી રહ્યું છે. રસેલે એમની ફિલસૂફીને તાર્કિક અણુવાદ એવું નામ આપ્યું હતું. આધુનિક તત્ત્વજ્ઞાનનો ઝોક તાર્કિક અણુવાદ તરફથી ભાષાકીય તત્ત્વજ્ઞાન તરફનો છે. રસેલનો મુખ્ય વિરોધ આદર્શવાદ અને એકતત્ત્વવાદ સામે હતો. બ્રેડલીએ એક પછી એક જગતના આભાસો (જેવા કે સ્થળ, કાળ, કારણ, સમ્બન્ધ) લઈ તે આભાસો જ છે એમ બતાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. આમાં ખાસ કરીને સમ્બન્ધનું કરેલું ખંડન રસેલને ઘણું ખૂંચ્યું કારણ કે તેનાથી ગણિતશાસ્ત્ર આપણને ચરમ સત્ય બતાવી શકતું નથી એમ પુરવાર થાય છે. કાન્ટ ગણિતશાસ્ત્ર બરાબર સમજ્યા નહોતા એવું રસેલને લાગતું હતું. આથી એમણે હેગેલના એકતત્ત્વવાદને છોડી અનેક તત્ત્વવાદનું સમર્થન કર્યું.

કેમ્બ્રિજના પ્રાધ્યાપક જી. ઈ. મૂરનો તેમને સારો સહકાર મળ્યો. મૂર માનતા હતા કે તત્ત્વજ્ઞાન કોમનસેન્સની વિરુદ્ધ જઈ શકે નહીં. દા. ત. સામાન્ય રીતે આપણે માનીએ છીએ કે, "પૃથ્વીનું લાખો વરસ પહેલાં અસ્તિત્વ હતું." આ વાક્ય અર્થપૂર્ણ છે જ્યારે વ્યક્તિવાદી આદર્શવાદને મતે તે અર્થપૂર્ણ નથી, કારણ કે તે વખતે જીવ કે મન જેવું કશું હતું નહીં. રસેલ અને મરનો એવો મત થયો કે કેટલાક સંબંધ બહિર્ગત છે. જ્યારે કેટલાક સંબંધો અંતર્ગત છે. દા. ત. "આ ચોપડી ટેબલ પર છે." એમાં 'ઉપર' એ બાહ્ય સંબંધ છે કારણ કે તે સંબંધથી ચોપડી કે ટેબલનું કલેવર બદલાતું નથી.

૧૯૦૦ તે તત્ત્વજ્ઞાન માટે એક મહત્ત્વનો તબક્કો છે. આ વરસમાં તત્ત્વજ્ઞાને આદર્શવાદમાંથી અનેક તત્ત્વવાદી યથાર્થવાદ (pluralistic realism) તરફ પ્રયાણ કર્યું. રસેલે ૧૯ મી સદીના તત્ત્વજ્ઞાન રૂપી ઈમારતના બારી બારણાં ઉઘાડી નવી હવાનો સંચાર કર્યો.

નવી ફિલસૂફીના એક અગ્રણી હોવા છતાં રસેલને આધુનિક ભાષાકીય તત્ત્વજ્ઞાન ગમ્યુ નહોતું. તેનું કારણ એમણે એ આપ્યું કે ભાષાકીય તત્ત્વજ્ઞાન ભાષાને એક સ્વતંત્ર એકમ તરીકે ગણે છે. ભાષા એક સ્થગિત સ્વતંત્ર એકમ નથી પણ આસપાસના વાતાવરણ પર અવલંબે છે. ટૂંકમાં રસેલ એમ માનતા હતા કે ભાષા એક empirical phemomenon છે.

આમાં સૌથી દુઃખદ બિના એ છે કે રસેલે પોતે જ ભાષાકીય તત્ત્વજ્ઞાનના પ્રણેતા વિટજેન્સ્ટિનને પ્રોત્સાહન આપ્યું ને તેમણે પોતે જ વિટજેન્સ્ટિનનાં 'ફિલોસોફિકલ ઇન્વેસ્ટિગેશન્સ'નું ખંડન કર્યું. રસેલને મતે વિટજેન્સ્ટિનની પાછલા ભાગની ફિલસૂફીને ફિલસૂફી કહેવાય જ નહીં. હજી પણ રસેલના અનુયાયીઓ અને વિટજેન્સ્ટિનના અનુયાયીઓ વચ્ચે આ બાબત પર સંઘર્ષ ચાલ્યા કરે છે.

રસેલે એવો આક્ષેપ કર્યો છે કે હમણાના તત્ત્વજ્ઞાનીઓ વિજ્ઞાન શું છે તે સમજ્યા વિના ફિલસૂફી લખે છે. રસેલને આધુનિક તત્ત્વજ્ઞાનમાં philosophy of science સૌથી વધુ પ્રિય હતું. રસેલની આટલી જ સફળતા હોત તો તે વીસમી સદીનો પ્રખર વિચારક ન બનત. પણ રસેલ એક creative moralist હતા. વિજ્ઞાનને મતે વિશ્વ અવિરત રીતે ઠંડું પડતું જાય છે. અને સર્વનાશને પંથે ઢળતું જાય છે. આ બિના 2nd law of thermodynamics ને આધારે બને છે. રસેલે તેમના free man's worship માં વિશ્વનો સંભવિત સર્વનાશ છતાં નીતિશાસ્ત્રના નિયમો પ્રમાણે મનુષ્યે ચાલવું જોઈએ એમ આગ્રહ કર્યો. તેઓ લખે છે કે even if, 'all the labours of the ages,

all devotion, all the inspiration, all the Noon-day brightness of human genius are destined to extinction in the vast death of the solar system and the whole temple of man's achievement must inevitably be buried beneath the debris of a universe in ruins "...we must act according to our moral principles.

રસેલને તત્ત્વજ્ઞાનનાં બધાં અંગોમાં રસ હતો, તેઓ એક અચ્છા કેળવણીકાર હતા ને સામાજિક ને રાજકીય તત્ત્વજ્ઞાનમાં પણ તેમને ઊંડો રસ હતો. કેળવણી એ ફક્ત બુદ્ધિનો વિકાસ નથી પણ લાગણીનો પણ વિકાસ છે એમ રસેલે બતાવ્યું. આવેગોનો સામનો આવેગોથી કરવો જોઈએ એમ એમનો દઢ અભિપ્રાય હતો. કેવળ શુષ્ક તર્ક મનુષ્યના આવેગો ખાળી શકવા અસમર્થ છે એમ રસેલ માનતા હતા. કેળવણીકારો આ સિદ્ધાંત ધ્યાનમાં લઈ પોતાની નીતિ ઘડે એવો તેમનો આગ્રહ હતો.

સામાજિક તત્ત્વજ્ઞાનમાં રસેલે સ્વતંત્ર વિચારસરણીને પ્રાધાન્ય આપ્યું છે. સામાજિક સંસ્થાઓ કાળની ટક્કર ઝીલી શકે એવા સિદ્ધાંતો પર રચવી જોઈએ. સ્થાપિત હિતો સ્વતંત્ર વિચારસરણીના પ્રખર વિરોધી છે એમ રસેલને ડગલે ને પગલે લાગ્યું હતું.

રાજકીય ક્ષેત્રમાં રસેલે પ્રથમ બર્નાડ શૉ સાથે ફેબિયન સોસાયટીમાં કામ કર્યું હતું. તેમની જિંદગીનો પાછલો ભાગ અણુશસ્ત્રનો વપરાશ બંધ કરવાની ઝુંબેશમાં ગયો હતો.

રાજકીય તત્ત્વજ્ઞાનમાં રસેલે રાષ્ટ્રના વધુ પડતા બળનો વિરોધ કર્યો હતો. અમેરિકા ને રશિયા બંને આધુનિક પરિસ્થિતિ માટે જવાબદાર છે એમ તેમણે માન્યું હતું.

ધર્મને સમજવાની અશક્તિ એ રસેલની ગમ્ભીર ખામી ગણાય; કેટલેક અંશે આ તેમની સ્વભાવગત નિર્બળતા હતી. એ જાણવા જેવી વાત છે કે રસેલ અને વ્હાઈટહેડ બંનેએ 'પ્રિન્સિપિયા મેથેમેટિકા' લખી પણ વ્હાઈટહેડ પાછળથી ધર્મ તરફ આકર્ષાયા જ્યારે રસેલે ધર્મ તરફ નફરત બતાવી. જિન્દગીના પાછલા ભાગમાં રસેલે રાધાકૃષ્ણન્ સમક્ષ આ નિર્બળતાનો એકરાર કર્યો હતો.

ટૂંકમાં એટલું કહેવાનું કે એક મહાન માનવતાવાદી આપણી વચ્ચેથી વદાય થયા છે. આવા માણસો સો વર્ષે ભાગ્યે એકાદ મળી શકે.

—સુનયના દ્વિવેદીઆ

સાહિત્ય મીમાંસામાં સ્વરૂપવાદ

[સ્લાવિક ' ફોર્મેલિઝમ ' નો પરિચય]

પ્રાસ્તાવિક

રશિયા, પોલેન્ડ, ચેકોસ્લોવાકિયા, વગેરે સ્લાવિક દેશોની પહેલા વિશ્વયુદ્ધ પછીની સાહિત્ય મીમાંસામાં સાહિત્યના **સ્વરૂપ** ઉપર ભાર મૂકતી જે વિચારધારાનો ઉદય થયો તેનું મહત્વ આધુનિક પાશ્ચાત્ય કાવ્ય વિચારમાં વધુ ને વધુ સ્વીકારાવા લાગ્યું છે. Victor Ehrlich ના પુસ્તક Russian Formalism (૧૯૫૫)માં રશિયન સંપ્રદાયનો વૃત્તાંત અપાયો છે. વેલેક અને વોરન કૃત " થિઅરી ઑફ લિટરેચર " (૧૯૫૬) મા તેરમા પ્રકરણમાં આ સંબંધમા કેટલીક માહિતી આપેલી છે. પ્રસ્તુત પરિચય William Harkinsના Slavic Formalist Theories in Literary Scholarship (Word, અંક ૭, ૧૯૫૧, પૃષ્ઠ ૧૭૭-૧૮૫) એ લેખને આધારે તૈયાર કર્યો છે.

ઉદ્દગમ

સ્લાવિક દેશોમાં " સ્વરૂપવાદ " અને " સંરચનાવાદ " (Structuralism) પહેલા વિશ્વયુદ્ધ પછી વ્યવસ્થિત રૂપે રજૂ કરાયા. આ સ્વરૂપવાદ અને સંરચનાવાદનો પ્રારંભથી જ ભાષાવિજ્ઞાન સાથે સતત સંપર્ક રહ્યો છે. રોમન યાકોબ્સન, નિકોલાઈ ત્રુબેત્સકોય અને પ્રાગ લિંગ્વિસ્ટિક સર્કલના ભાષાકીય સંરચનાવાદ (linguistic structuralism) ઉપર રશિયાના સાહિત્યિક સંરચનાવાદનો ગાઢ પ્રભાવ પડેલો, અને યાકોબ્સન પોતે જ રશિયન સાહિત્યિક સંસ્થાનવાદનો એક અગ્રણી પુરસ્કર્તા હતો.

આ પ્રાગ સર્કલમાંથી જ ચેક સાહિત્યિક સંરચનાવાદનો ઉદય થયો. તેના નેતાઓ હતા યાકોબ્સન અને યાન મુકારોવસ્કી. પોલિશ " અખંડતાવાદ " (integralism) ઉપર રશિયાના સ્વરૂપવાદની તથા પ્રાગના સંરચનાવાદની અસર પડી છે.

ભાષા અને ઉપભાષાઓ

રશિયાના સાહિત્યિક સ્વરૂપવાદના પાયામાં ભાષા પ્રત્યેનો સંરચનાવાદી અભિગમ છે. રશિયન સ્વરૂપવાદને મતે (૧) પ્રત્યેક ભાષા વાસ્તવમાં તો પરસ્પરવિરોધી એવી અનેક ઉપભાષાઓની બનેલી હોય છે; (૨) આ ઉપભાષાઓની આંતરિક સંરચના

સામસામા વિરોધોનું તંત્ર ઊભું કરે છે; (૩) આ વિરોધ ઉપભાષાઓનાં 'કાર્ય', શબ્દરાશિ, વાક્યતંત્ર તેમ જ ધ્વનિતંત્ર પરત્વે હોય છે.

આ રીતે જોતાં ભાષામાં માન્ય ભાષા, શાસ્ત્રીય ભાષા, નિત્યની બોલચાલની લોકવ્યવહારની ભાષા, ભાવાવિષ્ટ ભાષા, વેપાર વાણિજ્ય કાનૂન સરકારી નોકરશાહી અખબાર વિવિધ વ્યવસાયો વગેરેની ભાષાઓ, લઢણો, શૈલીઓ-એમ વિવિધ ઉપભાષાઓ હોય છે, અને ભાષાના વ્યાપક માળખામાં આ પ્રત્યેક ઉપભાષા બીજી બધી ઉપભાષાઓનાં વિરોધમાં હોય છે. શબ્દભંડોળ પૂરતો ઉપભાષાઓ વચ્ચેનો વિરોધ ઉઘાડો છે, પણ રશિયન સ્વરૂપવાદી યાકુબિન્સ્કીએ આ વિરોધ ધ્વનિતંત્ર, રૂપતંત્ર અને વાક્યતંત્રને પણ સ્પર્શતો હોવાનું બતાવ્યું છે.

કાવ્યભાષા

ઉપભાષાઓ વચ્ચેના આ વિરોધે સાહિત્યિક સ્વરૂપવાદ માટેની પીઠિકા પૂરી પાડી છે. સાહિત્યકલાની ભાષા (અને પ્રત્યેક લેખકની ભાષા) ઇતર ભાષાપ્રકારોથી કયાં કયાં લક્ષણોએ જુદી પડે છે તેનો અભ્યાસ થઈ શકે. સ્વરૂપવાદીઓનું કાર્ય મોટે ભાગે તો કાવ્યભાષાનાં આગવાં લક્ષણો તારવવાનું હતું. આ સંબંધમાં એટલું ધ્યાનમાં રાખવાનું છે કે સ્વરૂપવાદીઓ કાવ્યભાષાના ઉપયોગમાં જ સાહિત્યની સાહિત્યતાની પરિસમાપ્તિ થતી હોવાનું નહોતા માનતા. એટલે ભાષાવિશ્લેષણ સાહિત્યના અધ્યયન માટે ઘણું ઉપકારક હોવાનું સ્વીકારવા છતાં સાહિત્ય વિચાર ભાષાવિજ્ઞાનની કેવળ એક શાખા ઠરાવી દેવાનો કોઈ પ્રશ્ન ન હતો.

સાહિત્ય : એક કલાપ્રકાર

સ્વરૂપવાદીઓ સમગ્ર કલાકૃતિને એક સમવાય કે તંત્ર રૂપે જોવા ઉપર ભાર મૂકે છે. આ તંત્ર સચેતન સંબંધો અને વિરોધોનું બનેલું છે. રશિયન સ્વરૂપવાદ કે "સ્વરૂપનિષ્ઠ પદ્ધતિ" (Formal Method) નો પ્રારંભ ૧૯૧૫-૧૬ માં મોસ્કો અને પિટ્ર્સબર્ગ યુનિવર્સિટીના એક વિદ્યાર્થીજૂથથી થયો. આ જૂથ તેના સમયમાં જે જાતનો કાવ્ય વિચાર પ્રચલિત હતો તેનાથી ઘણું અસંતુષ્ટ હતું. એ પરંપરાગત કાવ્ય વિચારને પ્રભાવે તત્ત્વજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન, સમાજવિજ્ઞાન, સંપાદનશાસ્ત્ર, સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ વગેરે શાસ્ત્રોની દૃષ્ટિએ સાહિત્યનો અભ્યાસ થતો. આ દરેક શાસ્ત્ર પોતાની પદ્ધતિએ જ સાહિત્યને તપાસતું અને સાહિત્યનો વસ્તુ સંભાર જ પ્રતિબિંબ હોવાનું તેને લાગતું. આને પરિણામે સાહિત્ય એ (૧) લેખકનું ચિત્તતંત્ર, (૨) તેનો સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ તથા (૩) ઐતિહાસિક પરિબળો એટલાની જ પૂર્વનિર્ણીત નીપજ હોવાનો ખ્યાલ પ્રચલિત હતો. આના વિરોધમાં સ્વરૂપવાદીઓ સાહિત્યને એક કલાપ્રકાર તરીકે જ ગણવામાં

alogical tran-sense

માનતા, આથી કયાં વ્યાવર્તક લક્ષણો સાહિત્યને સાહિત્યેતરથી જુદું પાડે છે તેનો નિર્ણય કરવો એ જ તેમને મન મુખ્ય પ્રશ્ન હતો,

ચરિત્રમૂલક ભ્રાંતિ

ખાસ કરીને સાહિત્યકૃતિને તેના કર્તાના માનસને અભિવ્યક્ત કરતી માનવાની biographical fallacy —'ચરિત્રમૂલક ભ્રાંતિ'— ને સામ્યવાદીઓ ઘણો ગંભીર દોષ લેખતા. પ્રેમકાવ્ય કે ભક્તિકાવ્ય લખનાર કવિ ત્યારે ખરેખર પ્રેમમા હતો કે ભક્ત હતો એમ કાંઈ દરેક વાર ન ઘટાવી શકાય. પ્રેમકાવ્ય કે ભક્તિકાવ્ય અમુક પરંપરાગત સાહિત્યસ્વરૂપ હોઈને તેના વાચ્યાર્થ ઉપરાંત સૂચિતાર્થ અને ઇંગિતાર્થ પણ હોય છે. સ્વરૂપવાદ અને રચનાવાદની મોટી સેવા એ છે કે તેમણે સાહિત્યને લેખકના ચિત્તનું પ્રતિબિંબ ગણવાનો ખ્યાલ, અથવા તો સાહિત્યકૃતિમાંથી કર્તાના ચિત્તની છબી ઉપસાવવાનો ખ્યાલ ભ્રમિત હોવાનું દર્શાવીને સાહિત્ય અમુક અંશે સર્જકના માનસથી સ્વતંત્ર હોવાનું સ્થાપિત કર્યું.

ભવિષ્યવાદ :

રશિયન સ્વરૂપવાદને એક તરફથી ભાષાવિજ્ઞાન સાથે ગાઢ સંબંધ હતો તો બીજી તરફથી તે કવિતાના આધુનિક અને પ્રયોગશીલ વલણ સાથે-ખાસ કરીને "ભવિષ્યવાદ" (futurism) સાથે સંકળાયેલો હતો. રશિયન "ભવિષ્યવાદ"નો પ્રયાસ કાવ્યના શબ્દને મુક્ત કરીને તેને સ્વયંપર્યાપ્ત બનાવવાનો હતો. તે તર્કમુક્ત અર્થાતીત (alogical 'trans-sense') કવિતાનું સર્જન કરવા મથ્યો. આમાં તેને રશિયન સ્વરૂપવાદનો સાથ મળ્યો. જો કે આજે એ સ્પષ્ટ સમજાય છે કે અર્થાતીત કવિતાના પ્રયોગોને સાચા અર્થમા સાહિત્ય જ ન કહી શકાય, કેમ કે તેમાં વપરાતી ભાષામાં માત્ર વર્ણો અને શબ્દો જ હતા, અને એ શબ્દો અર્થથી વંચિત હતા; પણ અર્થનિર્દેશ (semantic referent) સાહિત્યની આધારશિલા છે.

સાહિત્યલક્ષણ તરીકે વિચારવહનનો પ્રતિવાદ

રશિયન સ્વરૂપવાદને સમજવા માટે પહેલાં તો સાહિત્યના વસ્તુસંભાર (content)ને લગતા ત્રણ મતોનો પ્રતિવાદ કરવો આવશ્યક છે.

(૧) આમાં પહેલો મત તે આ કે સાહિત્ય વિચારવાહક છે— વિચારો સંક્રાંત કરવા કે અવગત કરાવવા એ સાહિત્યનું મુખ્ય કાર્ય છે.

આ મત સાચો નથી કારણ કે માત્ર સાહિત્યની જ આ કોઈ વિશિષ્ટતા કે આગવું લક્ષણ નથી. સાહિત્ય સિવાય અન્યત્ર પણ ભાષા વિચારવહન કરે છે. વળી સાહિત્યગત વિચારો ખાસ મૌલિક, અનન્ય કે સૂક્ષ્મ હોવાનું પણ કહી શકાય તેમ નથી. તત્ત્વજ્ઞાનીઓ સાહિત્યકૃતિમાં વ્યક્ત થયેલા વિચારોનું એવું કશું મહત્ત્વ ગણતા નથી.

ઘણીખરી સાહિત્યકૃતિઓના વિચારો અત્યંત સંક્ષેપમાં રજૂ કરી કરી શકાય છે. આમ કરતાં કૃતિને સૌંદર્યદૃષ્ટિએ હાનિ પહોંચે છે ખરી, પણ વિચારોને કશી હાનિ પહોંચતી નથી. એ ઉપરથી જોઈ શકાય કે સાહિત્યિક વિચારો કોઈ બીજા વિચારોથી જુદા તરી આવતા નથી. પણ જે જુદું તરી આવે છે તે છે વિચારોને પ્રસ્તુત કરવાની રીત. સાહિત્યનું માધ્યમ ભાષા હોવાથી, અને ભાષાને અનિવાર્ય પણે કાંઈક કહેવાનું હોવાથી, સાહિત્યકૃતિ વિચારવહન તો કરે જ છે—કાંઈક કહે જ છે. પણ આ તેનું વાચ્ય ઘણી વાર અતિ સાધારણ કે સાવ ઉપરછલ્લું હોય છે.

ભાવવહનનો પ્રતિવાદ :

૨. બીજો મત તે આ કે ભાષા ઊર્મિવાહક કે ભાવવાહક છે. આ મત પણ સાચો નથી. ભાવવહન એ સાહિત્યનો અનિવાર્ય ગુણ નથી. સાહિત્યકાર માટે તો અનુર્મિલ હોવું, પરલક્ષી હોવું એ ગુણ મનાય છે. ભાવ વિચારતત્ત્વ સાથે સંલગ્ન હોય છે. વળી ભાવાવિષ્ટ ભાષા (કે પ્રચાર, ઉદ્‌બોધન વગેરેની ભાષા) પણ ઊર્મિયુક્ત હોય છે, પણ તેને કોઈ સાહિત્યમાં નહીં ગણે.

પ્રતિરૂપમયતાનો પ્રતિવાદ :

૩. સાહિત્ય પ્રતિરૂપો કે બિંબો (images) સર્જે છે એવા ત્રીજા મતનો પણ પ્રતિવાદ કરવાનો છે. એમ હોય તો જેઓની માનસિક પ્રત્યક્ષીકરણ (visualization)ની શક્તિ નબળી હોય તેઓ સાહિત્યને માણી જ ન શકત, પણ તેવું નથી. વળી સાહિત્યમાં સર્વત્ર પ્રતિરૂપો હોય છે એવું પણ નથી. સાહિત્યમાં માનસિક ચિત્રો જ સર્જેલાં હોય છે એવું નથી; હા, એમાં અમૂર્તને મૂર્ત કે નક્કર રૂપ અપાય છે ખરું, પણ તે માનસિક છબીઓ જ સર્જે છે એમ નહીં કહી શકાય. ઊલટું એ રીતે સાહિત્યનું ગ્રહણ કરવા જતાં તેનો આસ્વાદ ક્ષીણ બની જાય છે.

ટૂંકમાં, સાહિત્ય વિચારોનું, ઊર્મિઓનું, પ્રતિરૂપોનું વહન કરે છે, તેમને સંક્રાંત કરે છે તેની ના નથી, પણ આ જાતનું અર્થવહનનું કાર્ય (Communicative function) એ કેવળ સાહિત્યની જ વિશિષ્ટતા નથી. સાહિત્ય સિવાય અન્યત્ર પણ ભાષા આવું કાર્ય કરે છે. એટલે વિચારાદિનું વહન કે સંક્રમણ એ સાહિત્યને અસાહિત્યથી અલગ કરનારું કોઈ આગવું લક્ષણ નથી.

વસ્તુસંભાર અને સ્વરૂપના દ્વૈતનો વિરોધ

વસ્તુસંભાર (કે વસ્તુસામગ્રી) અને સ્વરૂપ અલગઅલગ બે તત્ત્વો હોવાની માન્યતાનો રશિયન સ્વરૂપવાદીઓએ અસ્વીકાર કર્યો. એ માન્યતાથી એવું સૂચિત થતું હતું કે સ્વરૂપરહિત વસ્તુસંભાર જેવું કશું હોઈ શકે, અને ઘડામાં પાણી રેડીએ

તેમ આ વસ્તુસંભારને તેના સ્વરૂપમા રેડી શકાય. ટૂંકમા આ ખ્યાલ પ્રમાણે સ્વરૂપ કેવળ બાહ્ય પદાર્થ કે સાવ આગંતુક ગણાતો. પ્રાસ અને લયને માત્ર અલંકરણો ગણવામા આવતા, તેમને કાવ્યના ખરા કાવ્યાર્થ સાથે કશી લેવાદેવા ન હતી. જો કે વિવેચન આ સ્થિતિથી આગળ વધીને "બાહ્ય" અને "આતરિક" સ્વરૂપ વચ્ચે ભેદ પાડતુ થયું હતું. પણ આ ભેદ પણ અસ્પષ્ટ હતો, અને ખાસ ફળદાયી નહોતો જણાયો.

ઉપાદાન અને રચનાયુક્તિ

વસ્તુસંભાર અને સ્વરૂપના દ્વૈતને બદલે સ્વરૂપવાદીઓએ ઉપાદાન કે દ્રવ્ય (material) અને રચનાયુક્તિ (device) એવું નવુ દ્વૈત સ્વીકાર્યું. સંગીતનું ઉપાદાન જેમ સૂરો, ચિત્રનું રંગો, તેમ સાહિત્યનું ઉપાદાન શબ્દો. આ ઉપાદાનની, કેટલીક સાહિત્યિક રચનાયુક્તિઓની મદદથી, પુનર્ઘટના કરવામાં આવે છે. વિક્તોર સ્કલોવ્સ્કીને મતે રચનાયુક્તિઓ પ્રયોજીને વાણીના ઉપાદાનની પુનર્ઘટના કરવામા જ સાહિત્યનો આગવો વિશેષ, સાહિત્યની સાહિત્યતા સમાઈ જાય છે.

સૌંદર્યમૂલ્ય એટલે વસ્તુઓનું "સ્વયંમૂલ્ય"

સ્વરૂપવાદીઓને મતે પદાર્થનું સૌંદર્યમૂલ્ય તેમની સ્વનિષ્ઠ મૂલ્યવત્તા પ્રગટ કરવાનું છે; એટલે કે કશી વ્યવહારોપયોગિતા વિના, પોતાને ખાતર જ રસપ્રદ હોવાનું બતાવવાનું છે. આનો અર્થ એવો નથી કે કલાકૃતિનું વ્યવહારદૃષ્ટિએ, સૌંદર્યેતર દૃષ્ટિએ કશુ જ મૂલ્ય હોતું નથી. કલા અર્થવાહક (communicative) તેમ જ સૌંદર્યવાહક (aesthetic) એમ બંને પાસાં ધરાવે છે. સાહિત્ય અને ચિત્રકળા જેવી કળાઓને આ વિશેષ લાગુ પડે છે. કારણ કે તેમનું ઉપાદાન અર્થ ઘટાવી શકાય તેવા સંકેતોનું (શબ્દો અને આકારોનું) બનેલું છે. પણ સંગીત જેવી કળામાં અર્થવાહકતા અલ્પતમ, સૌંદર્યવાહકતા અધિકતમ હોય છે.

નિત્યના વ્યવહારમાં શબ્દોનો અર્થનિર્દેશ ઘણો મર્યાદિત હોય છે. 'જરી' શબ્દ બોલતી વેળા આપણા મનમા, તાત્કાલિક લક્ષમા તેનું એકાદ પાસું જ ઉપસ્થિત હોય–તેનો સ્વાદ, રંગ, સુગંધ ભાવ, ખાદ્યતા વગેરે. આમ નિત્યના વ્યવહારમાં આપણે પદાર્થોને ચિત્તથી પૂરા, કે તે સ્વયંમૂલ્યવાન હોય તેમ, જોયા વિના જ તેમનો નિર્દેશ કરીએ છીએ, એટલે વસ્તુના નિર્દેશમાં નવો પ્રાણ પૂરવા માટે, સૌંદર્યદૃષ્ટિએ તેમને જોઈ શકાય તેમ કરવા માટે, તેમનો નિર્દેશ કરવાની ચાલુ રીતને મરડાટ આપવો જોઈએ— તે 'વિલક્ષણ' કે 'વિચિત્ર' દેખાય તેમ કરવું જોઈએ, વિક્તોર સ્કલોવસ્કીના 'વિચિત્રીકરણ'ના સિદ્ધાંતને (theory of making strange) આ સંદર્ભમાં સમજવાનો છે.

'વિચિત્રીકરણ' અને 'કૂટકરણ'

તેના મતે સાહિત્ય એટલે રચના-યુક્તિ. રચનાયુક્તિ એટલે શબ્દ-દ્રવ્ય અથવા દૃષ્ટિબિંદુને અમુક પ્રકારનો નવો ઘાટ આપવો તે, જેને પરિણામે આપણે પદાર્થોને કોઈક નવી તાદૃશ્યતા કે પ્રત્યક્ષતા સાથે જોઈ શકીએ. દરેક સાહિત્યયુક્તિનું— પછી તે આવૃત્તિ, સમાંતરતા, વિરોધ જેવી સંઘટનામૂલક હોય કે ઉપમા, રૂપક જેવી અલંકાર-મૂલક હોય— આ જ પ્રયોજન છે. કથાવસ્તુના સંવિધાન પાછળ પણ આ જ સિદ્ધાંત કામ કરે છે. કાળક્રમનો વિપર્યાસ કરીને વચ્ચેથી ઉપાડ, અતીતદર્શન, નિરૂપણની કવચિત મંદ તો કવચિત શીઘ્ર ગતિ— આ બધી યુક્તિઓ પરિપ્રેક્ષ્ય વક્ર કરીને તેના પ્રત્યે લક્ષ એકાગ્ર કરવા માટે હોય છે.

વિચિત્રતા સાધવા ઉપરાંત કૂટતા સાધવાનો (making difficult) પણ કલાકારનો પ્રયત્ન હોય છે. કૂટ યુક્તિ તેના ગ્રહણ માટે વધારે ઉત્કટ પ્રયાસ માગી લે છે, અને પરિણામે આપણે પદાર્થનું સ્વયંમૂલ્ય જોવા પ્રવૃત્ત થઈએ છીએ.

સાધારણ ભાષા અને કાવ્યભાષા

કાવ્યભાષામાં જે રીતે આ યુક્તિઓ પ્રવર્તે છે તેનો સ્વરૂપવાદીઓએ ખાસ અભ્યાસ કર્યો છે. નિત્યની ભાષાને કવિ વ્યવસ્થિત રીતે "વિકૃત" કરે છે. સર્વસાધારણ ભાષાથી કાવ્યભાષા જે અનેક બાબતમાં ફંટાય છે કે સામે પાટલે બેસે છે તે જોતાં તે બંનેને કદી એકની એક ગણી શકાય તેમ નથી.

સાધારણ વાકયરચનાથી જુદી વાકયરચના કાવ્યભાષામાં વપરાય છે. આ રીતનો જ્યાં કાવ્યપંક્તિમાં ચાલુ શબ્દક્રમનો વિપર્યાસ જોવા મળે છે, ત્યાં કવિએ છૂટ લીધી કે સ્વચ્છંદ આચર્યો હોવાનું કેટલીક વાર કહેવાય છે— જાણે કે છંદ કોઈક ભૂંગળી હોય અને કવિ તેમાં વાકયને વાળીમચડીને ઠાંસતો હોય! કાવ્યમાં શબ્દક્રમનો વ્યત્યય - વ્યુત્ક્રમ - કોઈ સ્વચ્છંદ કે લાચારીથી ઊપજતો દોષ નથી. તે પ્રયોજનપૂર્વક યોજેલી "વિ-કૃતિ" (de-formation) કે વક્રતા છે, અને આ પ્રયોજન એટલે સ્વરૂપને "વિચિત્ર" અને "કૂટ" બનાવવું તે. આ જાતની વિકૃતિ વર્ણો, રૂપો, અને વાકચ એમ ભાષાના દરેક અંગને સ્પર્શે છે. ઝિર્મુન્સ્કીએ આને અનુસરીને જ ત્રણ શાખાઓ પાડી છે.

વર્ણવિચાર

સ્વરૂપવાદીઓએ કાવ્યમાં વર્ણ-વિચારના વિષયમાં ઘણું મૂલ્યવાન અર્પણ કર્યું. તેમણે છંદ અને લયનો પુનર્વિચાર કર્યો. પ્રાસ માત્ર અલંકરણ નથી. તે ચરણની સીમા પણ આંકે છે અને એમ તે વાકયની રચના તથા આરોહઅવરોહમાં પણ નિર્ણાયક બને છે. પ્રાસ અને તેવી બીજી વર્ણરચનાઓ અર્થદૃષ્ટિએ સૂચકતા ધરાવે છે. પ્રાસથી

સંકળાયેના શબ્દો ઇતર શબ્દો કરતાં વધુ ભારવાહક હોવાનું પણ સર્વસામાન્ય છે. વળી વર્ણરચના વાક્યના આરોહ-અવરોહ સાથે સંકળાયેલી હોવા ઉપરાંત વાક્યતર વગેરેમા પણ તે એક નિયામક તરીકે કામ કરે છે.

છંદવિચાર

છંદવિચારના વિષયમા સ્વરૂપવાદીઓએ દરેક ભાષાને માન અમુક એક પ્રકારનુ જ છંદોવિધાન અનુકૂળ હોવાના પરપરાગત મતનો વિરોધ કર્યો, અને જુદી જુદી ભાષાના સાહિત્યોમા એકથી વધુ પ્રકારની છંદોરચનાનો ઉપયોગ થયો હોવાનું બતાવ્યું. અક્ષરસખ્યા, માનામાન, સ્વરભાર-એમાથી ગમે તે તત્ત્વને કોઈ પણ ભાષા છંદોરચનાનો આધાર બનાવી શકે. અમુક સમયે કોઈ એક તત્ત્વપ્રધાન હોય, ત્યારે બીજા તત્ત્વ નિરર્થક કે ઉદાસીન નહીં, પણ સમર્પક હોય છે. કેવળ આરોહઅવરોહ ઉપર પણ છંદોરચનાનો પાયો માંડી શકાય-જેમ કે મુક્ત પદ્યમા. મુકારોવ્સ્કીને મતે મુક્ત પદ્યમા સૂર અને શ્વાસોચ્છ્વાસની વહેચણી અને નિયમનથી ચરણ-વિભાગ સધાય છે.

લય વિચાર

ઝિર્મુન્સ્કીને મતે છંદ એ લયનું સ્વરૂપ નથી, પણ છંદ અને લય પરસ્પર વિરોધી છે. છંદ એટલે તો માન લઘુગુરુ કે ભારયુક્ત અને ભારમુક્ત અક્ષરોની આનુપૂર્વીથી રચાયેલી ભાત: જ્યારે લય એટલે છંદના આ અમૂર્ત, તારવેના સ્વરૂપને કોઈ વાસ્તવિક રચનામાં બંધબેસતું કરતા તેને અપાયેલું મૂર્ત, વિશિષ્ટ સ્વરૂપ. લય એ છંદની સર્વસામાન્ય ભાત અને બોલચાલની ભાષાની "છાદસ" ભાત (prosodic pattern) વચ્ચેનું સમાધાન છે.

ઓસિપ બ્રિકે કર્તા અને ક્રિયાપદના વ્યુત્ક્રમ જેવી નિયત સ્વરૂપની વાક્યરચનાઓ છંદમા પ્રવર્તતી હોવાનું, અને લયની સાથે વણાઈ ગયેલી હોવાનું દર્શાવ્યુ. આમ લય કોઈ અમૂર્ત અને કૃત્રિમ ગુણ ધરાવતુ કેવળ શણગારનું તત્ત્વ ન રહ્યુ, જ્યારે છંદોરચના પશ્ચાદ્ભૂમિમા સરી ગઈ અને તે કવિની શબ્દપસંદગી ઉપર પ્રભાવ પાડતી કવિભાષાના એક જાતના મૂળાક્ષર સમી બની ગઈ.

બોરિસ આઇખનબાઉએ પદ્યમા વર્ણ અને અર્થના પાસાઓનું વાક્યરચના દ્વારા સંયોજન થતું હોવાનું દર્શાવ્યુ. તેણે ઊર્મિ કાવ્યની ત્રણ શૈલી સ્વીકારી: (૧) વાક્ડંબરી (declamatory કે rhetorical) (૨) ગીત, ને (૩) વાર્તાલાપી (conversational) આ દરેક શૈલીનાં આગવા કાકુઓ, વર્ણસંઘટનાઓ અને વાક્યવિન્યાસો હોય છે.

બોરિસ તોમાશેવ્સ્કીએ પદ્યરચના ખ્યાલને, તેમા બોલચાલની ભાષાની સર્વ છાદસ ભાતોનો સમાવેશ કરીને, વિસ્તાર્યો.

આ બધા મતો પૂર્ણપણે સ્કલોવસ્કીના વિચિત્રીકરણના સિદ્ધાંતની નીચે આવી નથી શકતા. પણ યાકોબ્સને એમની વચ્ચે સુમેળ કરવાનો માર્ગ સૂચવ્યો. તે લયને પદ્યના ઉપાધિ (condition) તરીકે સમજવાને બદલે તેને ભાષાએ કાવ્યપર ઉપર ગુજારેલો સુયોજિત અત્યાચાર (organized violence) કહે છે. આ મત પદ્યના સિદ્ધાંતનો, સાહિત્યને રચનાયુક્તિ તરીકે લેતા સ્કલોવસ્કીના સિદ્ધાંતની સાથે મેળ સાધે છે. કાવ્ય એ તત્ત્વતઃ વિચિત્ર, પુનર્ઘટિત, " વિ-કૃત " ભાષા છે, પણ ' વિકૃતિ ' એ (સ્કલોવસ્કીના અધૂરા સિદ્ધાંતમાં દેખાય છે તેમ) ફાવે તેમ થયેલી, ઠેકાણા વગરની, આડેધડ (at random) નથી હોતી; તે અમુક છાંદસ તત્ત્વને લગતા સિદ્ધાંતો અનુસાર વ્યવસ્થિત રીતે કરવામાં આવેલી હોય છે. યાકોબ્સને કાવ્યભાષા અને ભાવાવિષ્ટ ભાષા વચ્ચેના સામ્ય તરફ પણ ધ્યાન ખેંચ્યું. ભાવાવિષ્ટ ભાષાને, બોલચાલની નિર્દેશાત્મક ભાષાના વિરોધમાં પોતાનું આગવું ધ્વનિતંત્ર, રૂપતંત્ર અને વાક્યતંત્ર હોય છે. પણ કાવ્યભાષા અને ભાવાવિષ્ટ ભાષા વચ્ચે ઐક્ય નથી— કેમ કે ભાવાવિષ્ટ ભાષા સૌંદર્યપૂરક પ્રયોજનથી રહિત (non-aesthetic function) હોય છે.

ગદ્ય અને પદ્ય

સ્વરૂપવાદીઓના સિદ્ધાંતમાં ગદ્ય અને પદ્ય વચ્ચે તીવ્ર વિરોધ છે. આ તેમના સિદ્ધાંતની એક નિર્બળતા છે. પણ બીજી બાજુ તેમણે એ પણ શોધી કાઢ્યું કે ગદ્યને પોતાના વર્ણસંઘટના અને લયરચનાના સિદ્ધાંતો હોય છે. પણ ગદ્યના વિષયમાં તેમનું સૌથી વધુ રસિક અધ્યયન તો " વસ્તુ વિચાર " (thematics) પરત્વે થયેલું છે. અધિકરણ (topic) એ પણ કાચું દ્રવ્ય (material) છે, અને તેમાંથી પણ રચનાયુક્તિઓ લાગુ પાડીને જ સાહિત્ય નિપજાવાય છે. સ્વરૂપવાદીઓએ " કથાનક " narrative content, fabula) અને કથાવસ્તુ (plot sijuzet) વચ્ચે ભેદ કર્યો. ' કથાનક ' માત્ર કાચું દ્રવ્ય છે, તે બધા કથાઘટકો motifs નો સરવાળો છે, તે સાહિત્યકૃતિમાંના બનાવોનું-ઘટનાઓનું કેવળ બ્યાન છે. પણ રચનાયુક્તિની કામગીરીને પરિણામે તે ઘડાઈને ' કથાવસ્તુ ' બને છે, આ ' કથાવસ્તુ ' એટલે જેને સાહિત્યિક રૂપ પ્રાપ્ત થયું છે તેવું ' કથાનક ' અને આ રચનાયુક્તિઓ તે પ્રસંગો (episodes)નું પુનરાવર્તન, કાળવ્યુત્ક્રમ કે કાળક્રમની પુનર્ઘટના, અમુક પ્રસંગની મંદતાનું તો તમુક પ્રસંગની શીઘ્રતાનું વિધાન, પ્રસંગોની સમાન્તરતા કે વિરોધ વગેરે, અને તે ઉપરાંત કથનનો દૃષ્ટિકોણ-પહેલા પુરુષ એકવચનમાં કે ત્રીજા પુરુષમાં, વગેરે.

સાહિત્યનો ઇતિહાસ

સાહિત્યના ઐતિહાસિક વિકાસને

લગતા સિદ્ધાંતોના અભ્યાસમાં પણ સ્વરૂપવાદીઓનું ઘણું પ્રદાન છે. આગળની સાહિત્યિક પરંપરાનો નવી પેઢીને શાંતિપૂર્વક વારસો મળે છે એ ચાલ્યા આવતા ખોટા ખ્યાલને તેમણે દૂર કર્યો. વિચિત્રીકરણના સિદ્ધાંતમાંથી જ ફલિત થાય છે કે પરિચિતતાને કારણે પૂર્વવર્તી કાવ્યભાષાની વિચિત્રતા નષ્ટ થઈ ગઈ હોય છે અને તેની સાથે તેનો સૌંદર્યનિષ્ઠ પ્રભાવ પણ. એટલે સ્વરૂપવાદીઓએ જાહેર કર્યું કે દરેક આગલી પેઢી પાછલી પેઢીની સામે બળવો પોકારે છે. વિડંબક પ્રતિરચના (parody) એ સાહિત્યિક રચના-યુક્તિઓના વિકાસનું અંતિમ પગથિયું હોઈને તે ઘણા મહત્ત્વની છે. તે જૂની શૈલીનો નાશ કરે છે, અને ધરમૂળથી નવી શૈલીના સર્જનને અનિવાર્ય બનાવે છે. એક સંરચનાવાદી મુકારોવ્સ્કીએ આ વાત અંતિમવાદી શબ્દોમાં વ્યક્ત કરી છે. તે કોઈ સૌંદર્યનિષ્ઠ અભીષ્ટ ધોરણ (aesthetic norm) ને જ નકારે છે; કેમ કે તેવા ધોરણનો સ્વભાવ પોતાનો જ ભંગ કરવાનો છે. અને એટલે જ તો સાહિત્યનો ઇતિહાસ એટલે ઉત્તરોત્તર નવનવા સંપ્રદાયો અને શૈલીઓનો ઉદય, તથા જૂના લેખકો પરત્વે રુચિચક્રનાં પરિવર્તન. તે જ પ્રમાણે દરેક યુગમાં પરસ્પરવિરોધી વિવિધ સંપ્રદાયોનું પ્રવર્તન. સ્કલોવ્સ્કી પણ સ્થાપના - પ્રતિસ્થાપના રૂપે (dialectical development) કલાવિકાસના સિદ્ધાંતને સ્વીકારીને ચાલે છે. તે તે યુગમાં પુરોગામી સંસ્થા-રૂઢ "શિષ્ટ" સાહિત્યિક પરંપરા (academic tradition) ની સાથે સમકાલીન નીચા સ્તરના, "પ્રાકૃત" સાહિત્યનો સંકર થાય છે, અને એમ નૂતન ઉચ્ચતર સાહિત્યનો જન્મ થાય છે. આ વાતને તે એક વિરોધાભાસના રૂપે મૂકે છે. દરેક નૂતન "સંસ્કૃત" સાહિત્યસ્વરૂપ એટલે કોઈ "પ્રાકૃત" સાહિત્યસ્વરૂપની જ પ્રાણપ્રતિષ્ઠા (canonization).

આ સિદ્ધાંત રસપ્રદ છે ખરો, પણ તે સાહિત્યના નૂતન સંપ્રદાયો જે દિશાવળાંક લેતા હોય છે તેનો ખુલાસો આપી શકતો નથી. તેમાં નૂતનતા ખાતર નૂતનના સાધવાની વાત છે. પણ સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ ઉપરથી આપણે જાણીએ છીએ કે કળાને લગતાં સંચલનો (movements) નો વ્યાપ ઘણો વિશાળ અને ઊંડાણ-વાળો હોય છે; રેનેસાં, બેરોક, રોમેન્ટિ-સિઝમ વગેરેનો કળાના સર્વ પ્રકારોમાં આવિર્ભાવ થયેલો, નહીં કે માત્ર સાહિત્યમાં. સ્વરૂપવાદી સિદ્ધાંતમાંની આ ખામી ઝિર્મુન્સ્કીની નજરે ચડેલી. પણ આ માત્ર કોઈ શરતચૂકનું પરિણામ નથી. સ્વરૂપવાદીઓ બાહ્ય પરિબળોના મહત્ત્વને હમેશાં નકારતા એવું નહોતું; તેઓ તો માત્ર આંતરિક વિકાસ ઉપર ધ્યાન કેંદ્રિત કરવા માગતા હતા.

રશિયામાં સ્વરૂપવાદી સંપ્રદાયનો

૧૯૨૯માં અંત આવ્યો-માર્ક્સવાદી ટીકાકારોના વિરોધને કારણે, પણ તેમની પદ્ધતિઓ અને પ્રશ્નો ત્રીશીના આખાયે ગાળામાં જીવંત રહ્યા. બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી સ્વરૂપવાદ શાપરૂપ અને ફૂલેલા અવનતિ કે હ્રાસ(decadence)ની નિશાની ગણાવા લાગ્યો. ૧૯૪૮માં ચેકોસ્લોવાકિયામાં મુકારોવસ્કીએ માર્ક્સવાદ અને સ્વરૂપવાદનું સમાધાન સાધવા પ્રયાસ કર્યો તે નિષ્ફળ ગયો, અને ત્યારથી તેને પણ "સામાજિક વાસ્તવવાદ" (social realism) સ્વીકારવાની ફરજ પાડવામાં આવી છે.

(ક્રમશઃ)

The danger of the [illegible] again
Just due to virtue of [illegible]!

સૂચના

'ઊહાપોહ'નો પહેલો અને બીજો અંકની એક પણ નકલ બાકી રહી નથી. નવા ગ્રાહકોના લવાજમ નવેમ્બર '૬૬ થી ગણવામાં આવશે.

જે ગ્રાહકો મ. ઓ. થી લવાજમ મોકલવા માગતા હોય તેઓએ સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે જ મ. ઓ. કરવો.

[illegible] મુદ્રક, [illegible], વડોદરા-૧ માં છાપીને
[illegible] પ્રકાશક [illegible] વડોદરા-૨ થી પ્રગટ કર્યું.

ઊ
હા
પો
હ

૭

માર્ચ, ૧૯૭૦
વર્ષ ૧ અંક ૭

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
૯૫-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટૅંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવાં, વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર, પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટૅંક,
મુંબઈ-૨૬

રાધેશ્યામ શર્મા
સીતારામ સદન,
શ્રીમાળી પાર્ક, ગીતામંદિર રોડ,
અમદાવાદ-૨૨

નટવરસિંહ પરમાર
ભાથા સ્ટ્રીટ, નાનપુરા
સુરત.

જાહેરખબરના દર

એક પાનના રૂ. ૧૦૦, અંદરનું પૂઠું રૂ. ૧૫૦, છેલ્લું પૂઠું રૂ. ૨૦૦
વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૩ છૂટક કિંમત ત્રીસ પૈસા

'ઊહાપોહ' દર મહિનાની બાવીસમીએ પ્રગટ થાય છે.

ઇન્ગ્લૅણ્ડમાં બેએક વરસ ગાળીને આવેલા એક મિત્રે જરા ટોળમાં કહ્યું : "કેમ, આજકાલ આપણા યુવાન વિદ્વાનો કઈ ચોપડી બગલમાં રાખીને ફરે છે ?" ફ્રાન્સના વિદ્યાર્થીઓનાં મગજ ફેરવી નાખનાર માર્ક્યુસની વાત નીકળી, ક્લૉદ લેવી સ્ટ્રૉસની વાત નીકળી ("The savage Mind" તો તમે વાંચ્યું જ હશે, નહીં ? એના Bricolageનો ખ્યાલ તમને કેવો લાગ્યો ?") મારી પાસે સુઝન સોન્ટેગની 'Against interpretation' પડી હતી તે જોઈને એમણે કહ્યું : 'આ બાઈ નરી ફ્લીપન્ટ છે, ને ત્યાં તો કોઈ એને 'ગંભીરતાથી લેતા' નથી. પણ અહીં તો આજકાલ એનું નામ બહુ લેવાતું સાંભળું છું.' ટૂંકમાં એમના કહેવાનો સાર એટલો કે ત્યાંનું વાસી થયેલું અહીં નવી ફેશનમાં ખપે છે.

એમની ટકોરમાં તથ્ય તો હતું જ. ચોપડી 'બગલમાં રાખીને' ફરનારા જ ઘણા છે. એના ફ્લેપ પરના બ્લર્બ રાઈટિંગને આધારે એકાદ પરિચયાત્મક લેખ છાપાંમાં ચીતરી નાખનારા આપણા મિત્રો ક્યાં અજાણ્યા છે ? પણ મને આમાં રહેલો બીજો મુદ્દો જરા ગંભીરપણે ચર્ચવા જેવો લાગે છે. ત્યાં જે ચર્ચાઓ ચાલે છે તેમાં સમસામયિક સર્જનાત્મક પરિસ્થિતિ સાથેના અપરોક્ષ સમ્પર્કનાં સૂચનો સ્પષ્ટ વરતાઈ આવે છે. આ ઉપરાંત કળાની ચર્ચા ચાલતી હોય તો એની સાથે સંબંધ ધરાવનારી અને ઉપકારક એવી જ્ઞાનની અન્ય શાખાઓનું પણ તલાવગાહી જ્ઞાન વિવેચકોને હોય છે. કવિતાની ચર્ચા હોય તો ચિત્રકળામાં પ્રવર્તતા સમાન્તર પ્રવાહોનાં નિદર્શનો પણ બતાવવામાં આવ્યાં હોય. આથી ચર્ચાને એનું યથાયોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્ય મળી રહે છે, ચર્ચા વ્યાપક સ્વરૂપની બનવા સાથે પ્રશ્નોને એમાં ઊંડે ઊતરીને પૂરતી કુશાગ્રતા અને સૂક્ષ્મતાથી તપાસવામાં આવે છે. આ સિવાય પરમ્પરા સાથેનું સજીવ સાતત્ય આ બધી ચર્ચાઓમાં અનુભવાય છે. આપણે ત્યાં તો પંડિતયુગની પેઢીના જે વારસદારો રહ્યા છે તે સિવાયના બહુ થોડા નવીનોને આપણી આલંકારિકોની વિચારણાનો પ્રત્યક્ષ પરિચય છે. વળી

જેમને પરિચય છે તેમને પણ વર્તમાન સંદર્ભમા એમાંની કેટલીક પાયાની વિભાવનાઓનું કેવી રીતે પુનઃસંસ્કરણ કરી લેવું અને સાર્થક અને સમર્પક રીતે એ સંજ્ઞાઓને કેવી રીતે પ્રયોજવી તેનો ખ્યાલ ખાસ હોતો નથી.

આ કારણે પશ્ચિમમા પ્રવર્તતા કેટલાક આધુનિક ખ્યાલોની વાત કોઈ કરે ત્યારે એ સર્વથા અપ્રસ્તુત જ છે એમ તો નહીં કહીએ, તો ય આપણા સંદર્ભમાં એનો વિનિયોગ કરવા માટેની જે વૈચારિક ભૂમિકા ઘડાવી જોઈએ તે ઘડાતી નથી. એ વિના અહીંતહીં છૂટક અનુવાદ રૂપે, સંક્ષેપ કે તારણ રૂપે, જે રજૂ થાય તેનો કશો ઉપકારક પ્રભાવ આપણા વિવેચકો પર પડતો લાગતો નથી. સાચી જિજ્ઞાસા જાગૃત હોય તો તો આવા પાયાના ખ્યાલોની ચર્ચા તરત જ ઉપાડી લેવામા આવે. પણ એવો ઉદ્યમ ખેડવાની તો નવીનોની તત્પરતા કે સજ્જતા દેખાતી નથી. આગલી પેઢીના મુરબ્બીઓ તો એક દાયકા પહેલેથી જ કૃતકાર્યતા અનુભવવા લાગ્યા છે. ઠીક છે એકાદ શતાબ્દી પ્રસંગ ઊભો થાય તો તે નિમિત્તે થોડુંક કહેવુ, પણ એથી વિશેષ તો કશું થતું નથી. વળી પોતાની પેઢીના જ વાતાવરણમા શ્વાસ લેવાની ટેવ હોવાને કારણે નવા અભિગમો કે અભ્યાસના પ્રયત્નો ઉત્સુકતાથી કે સમભાવપૂર્વક જોવાનુ એમનું વલણ હોતું નથી. કાવ્યાસ્વાદ એક વિશિષ્ટ કૃતિને ધ્યાનમા રાખીને કરવાની ઇષ્ટ પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ, પણ આજે એનાં પરિણામો તપાસવાં જોઈએ. હમણા જ 'મુબઈ સમાચાર'માં પ્રો. મનસુખલાલ ઝવેરીએ કાવ્યનો આસ્વાદ કરાવવાનું શરૂ કર્યું છે. સાહિત્યના જ એક વિદ્યાર્થીએ એ તરફ મારુ ધ્યાન ખેંચતાં લખ્યું : "આ છાપાઓમાં વાર તહેવારે આવતા કાવ્યાસ્વાદો ચિંતા ઉપજાવનારા છે. રસાસ્વાદનો છેદ ઊડી જાય છે અને આપણી (કહેવાતી) વિદ્વાનમતિઓ કાવ્યના મધ્યવર્તી વિચાર, કવિનું જીવનદર્શન તેની આજુબાજુ પ્રદક્ષિણા ફર્યા કરે છે."

આમ છતા કેટલાકને એવી ચિન્તા થાય છે કે વિવેચનનું વર્ચસ્ વધતું જાય છે. કોઈને માન્યતા આપવી કે બિરદાવવો એને વિવેચનનુ વર્ચસ્ ન ગણાય, સર્જક તો એવુ ન જ લેખે. વિવેચનનો પ્રભાવ તો વધુ સૂક્ષ્મ સ્વરૂપે ક્રિયાશીલ બને. જે ગૂઢ વ્યાપારો સામાન્ય રીતે કોઈ અલૌકિક તત્ત્વને આભારી છે એમ ગણીને ચાલીએ છીએ તેની રસનિષ્ઠ બનીને કરેલી તપાસ ઉપકારક નીવડે. હમણા જ એક નવી પેઢીના સર્જકે વિવેચન સામે ફરિયાદ કરીને નારો લગાવ્યો કે હવે વિવેચનનું વિવેચન થવું જોઈએ. સદા-ઘતતા હોય તો એ પ્રવૃત્તિ તો ચાલ્યા જ કરતી હોય છે. પણ મૂળ વિવેચ્ય કૃતિ જોડેનો સમ્પર્ક પણ પરોક્ષ મોટે ભાગે હોય ત્યાં વિવેચનનું વિવેચન

થવાની આશા રાખી શકાય નહીં. આથી વિવેચનનું વિવેચન થવું જોઈએ એમ કહેનારો મોટે ભાગે તો કોઈ પ્રતિકૂળ વિવેચનથી કે વિવેચને કરેલી અવજ્ઞાથી દુભાયેલો સર્જક હોય છે. એ પોતે જ વિવેચનની નહીં પણ વિવેચકની પ્રતિષ્ઠા કરતો હોય છે અને માન્યતાની ભીખ માગીને સર્જકના ગૌરવને હીણું કરતો હોય છે. આપણે હજી આવી બાબતોમાં ગૂંચવાયેલા રહીએ છીએ તે આપણી બૌદ્ધિક અપરિપક્વતા અને લાગણીવેડાનું જ દ્યોતક બની રહે છે.

જોસેફ ફ્રેન્કે ઘણાં વર્ષો પહેલાં કહ્યું હતું કે આપણા જમાનામાં તો સર્જનાત્મક કળાઓએ એક મહત્ત્વનું કામ માથે લેવાનું છે જે આગલા જમાનામાં કરવાનું નહોતું. કળાએ પોતે પોતાનો સાંસ્કૃતિક, ધાર્મિક અને આધ્યાત્મિક સંદર્ભ ઉપજાવી લેવાનો છે. જે સંદર્ભ છે તેમાં તો માનવીય પ્રવૃત્તિના ઘણા મહત્ત્વના અંશોની ઉપેક્ષા કરવામાં આવી છે. આવાં ખંડિત માનવ્યને કળા ચલાવી લઈ શકે નહીં.

આ વાત સાચી લાગે છે અને એનો ગંભીરતાથી વિચાર થવો ઘટે. ધીમે ધીમે સંવેદનાનું ક્ષેત્ર બાદ થતું જાય છે. જીવનના અમુક જ અંશો આપણી નજર સામે ફરી ફરી લાવવામાં આવે છે. આપણું એકાન્ત પણ એનાથી ખડકાઈ જાય છે. આથી સાચા અર્થમાં કશું અંગત કે વ્યક્તિગત કહેવાય એવું ઝાઝું આપણી પાસે બચ્યું નથી. લોકશાહીમાં લોક રહ્યા અને વ્યક્તિ ભૂંસાઈ ગઈ. સર્જક લોકપ્રિય થવા ગયો કે તરત જ લોકોએ એની આગવી મુદ્રા ભૂંસી નાખી, એ લોકોથી જ જીવાઈ ગયો.

પ્રવર્તમાન સંદર્ભને સ્થાને પ્રગલ્ભતાથી પોતે જ આગવો સંદર્ભ રચવો, સ્વાયત્ત વિશ્વ ઊભું કરવું એ એક મહાન કાર્ય છે. એનો કરનાર દીન નહીં હોય, એની સંપ્રાપ્તિ તે લોકો તરફથી મળતી ખેરાત નહીં હોય. આ સંદર્ભ કપોલકલ્પિત નહીં હોય. એને એની આગવી વાસ્તવિકતા કે સચ્ચાઈ હોય અને તે એનામાં રહેલા ઋતને કારણે જ પ્રમાણભૂત લાગે. સંભવ છે કે સમકાલીનોની નજરે એ ન ચઢે, પણ આપણી પછીની પેઢી આપણા યુગનું હાર્દ એમાંથી પામશે.

આ જવાબદારી આપણો સર્જક સમજે છે ખરો? નવલકથાની નવી ધારા વિશે ચર્ચા કરવાનો પ્રસંગ આવ્યો ત્યારે એ ધારાનાં મુખ્ય લક્ષણોની મેં ચર્ચા કરી તેથી કેટલાક મિત્રોને સન્તોષ ન થયો, કારણ કે એમાં નવલકથાકારો કે એમની વિશિષ્ટ કૃતિઓનો ઉલ્લેખ કર્યો નહોતો. આનું કારણ શું એ વિશે કેટલાક અનુદાર અનુમાનો પણ કરવામાં આવ્યાં. એક સજ્જને તો સર્જક પ્રયોગશીલ રહેવો જોઈએ એવાં મારાં રેઢિયાળ કહી શકાય એવાં વિધાનને મારા આત્મલક્ષી

જેમને પરિચય છે તેમને પણ વર્તમાન સંદર્ભમાં એમાની કેટલીક પાયાની વિભાવનાઓનું કેવી રીતે પુનઃસ્મરણ કરી લેવું અને સાર્થક અને સમર્પક રીતે એ સંજ્ઞાઓને કેવી રીતે પ્રયોજવી તેનો ખ્યાલ ખાસ હોતો નથી

આ કારણે પશ્ચિમમાં પ્રવર્તતા કેટલાક આધુનિક ખ્યાલોની વાત કોઈ કરે ત્યારે એ સર્વથા અપ્રસ્તુત જ છે એમ તો નહીં કહીએ, તો ય આપણા સંદર્ભમાં એનો વિનિયોગ કરવા માટેની જે વૈચારિક ભૂમિકા ઘડાવી જોઈએ તે ઘડાતી નથી એ વિના અહીંતહીં છૂટક અનુવાદ રૂપે, સંક્ષેપ . તારણ રૂપે, જે રજૂ થાય તેનો કશો ઉપકારક પ્રભાવ આપણા વિવેચન પર પડતો લાગતો નથી સાચી જિજ્ઞાસા જાગૃત હોય તો તો આવા પાયાના ખ્યાલોની ચર્ચા તરત જ ઉપાડી લેવામાં આવે પણ એવો ઉપક્રમ ખેડવાની તો નવીનોની તત્પરતા ? સજ્જતા દેખાતી નથી આગલી પેઢીના મુરબ્બીઓ તો એક દાયકા પહેલેથી જ કૃતકાર્યતા અનુભવવા લાગ્યા છે ઠીક છે એકાદ શતાબ્દી પ્રસંગ ઊભો થાય તો તે નિમિત્તે થોડુંક કહેવું, પણ એથી વિશેષ તો કશું થતું નથી વળી પોતાની પેઢીના જ વાતાવરણમાં શ્વાસ લેવાની ટેવ હોવાને કારણે નવા અભિગમો કે અભ્યાસના પ્રશ્નો ઉત્સુકતાથી ? સમભાવપૂર્વક જોવાનું એમનું વલણ હોતું નથી કાવ્યાસ્વાદ એક વિશિષ્ટ કૃતિને ધ્યાનમાં રાખીને કરવાની ઇષ્ટ પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ, પણ આજે એના પરિણામો તપાસવા જોઈએ હમણાં જ 'મુંબઈ સમાચાર'માં પ્રો મનસુખલાલ ઝવેરીએ કાવ્યનો આસ્વાદ કરાવવાનું શરૂ કર્યું છે સાહિત્યના જ એક વિદ્યાર્થીએ એ તરફ મારું ધ્યાન ખેંચતા લખ્યું "આ છાપાઓમાં વાર તહેવારે આવતા કાવ્યાસ્વાદો ચિંતા ઉપજાવનારા છે રસાસ્વાદનો છેદ ઊડી જાય છે અને આપણી (કહેવાતી) વિદ્વાનમતિઓ કાવ્યના મધ્યવર્તી વિચાર, કવિનું જીવનદર્શન તેની આજુબાજુ પ્રદક્ષિણા ફર્યા કરે છે

આમ છતાં કેટલાકને એવી ચિન્તા થાય છે કે વિવેચનનું વર્ચસ્ વધતું જાય છે કોઈને માન્યતા આપવી કે બિરદાવવો એને વિવેચનનું વર્ચસ્ ન ગણાય, સર્જક તો એવું ન જ લેખે. વિવેચનનો પ્રભાવ તો વધુ સૂક્ષ્મ સ્વરૂપે ક્રિયાશીલ બને જે ગૂઢ વ્યાપારો સામાન્ય રીતે કોઈ અલૌકિક તત્ત્વને આભારી છે એમ ગણીને ચાલીએ છીએ તેની રસનિષ્ઠ બનીને કરેલી તપાસ ઉપકારક નીવડે. હમણાં જ એક નવી પેઢીના સર્જકે વિવેચન સામે ફરિયાદ કરીને નારો લગાવ્યો કે હવે વિવેચનનું વિવેચન થવું જોઈએ સદા ઘટતા હોય તો એ પ્રવૃત્તિ તો ચાલ્યા જ કરતી હોય છે પણ મૂળ વિવેચ્ય કૃતિ જોડેનો સમ્પર્ક પણ પરોક્ષ મોટે ભાગે હોય ત્યાં વિવેચનનું વિવેચન

થવાની આશા રાખી શકાય નહીં. આથી વિવેચનનું વિવેચન થવું જોઈએ એમ કહેનારો મોટે ભાગે તો કોઈ પ્રતિકૂળ વિવેચનથી કે વિવેચને કરેલી અવજ્ઞાથી દુભાયેલો સર્જક હોય છે. એ પોતે જ વિવેચનની નહીં પણ વિવેચકની પ્રતિષ્ઠા કરતો હોય છે અને માન્યતાની ભીખ માગીને સર્જકના ગૌરવને હીણું કરતો હોય છે. આપણે હજી આવી બાબતોમાં ગૂંચવાયેલા રહીએ છીએ તે આપણી બૌદ્ધિક અપરિપકવતા અને લાગણીવેડાનું જ દ્યોતક બની રહે છે.

જોસેફ ફ્રેન્કે ઘણાં વર્ષો પહેલાં કહ્યું હતું કે આપણા જમાનામાં તો સર્જનાત્મક કળાઓએ એક મહત્ત્વનું કામ માથે લેવાનું છે જે આગલા જમાનામાં કરવાનું નહોતું. કળાએ પોતે પોતાનો સાંસ્કૃતિક, ધાર્મિક અને આધ્યાત્મિક સંદર્ભ ઉપજાવી લેવાનો છે. જે સંદર્ભ છે તેમાં તો માનવીય પ્રવૃત્તિના ઘણા મહત્ત્વના અંશોની ઉપેક્ષા કરવામાં આવી છે. આવાં ખંડિત માનવ્યને કળા ચલાવી લઈ શકે નહીં.

આ વાત સાચી લાગે છે અને એનો ગંભીરતાથી વિચાર થવો ઘટે. ધીમે ધીમે સંવેદનાનું ક્ષેત્ર બાદ થતું જાય છે. જીવનના અમુક જ અંશો આપણી નજર સામે ફરી ફરી લાવવામાં આવે છે. આપણું એકાન્ત પણ એનાથી ખડકાઈ જાય છે. આથી સાચા અર્થમાં કશું અંગત કે વ્યક્તિગત કહેવાય એવું ઝાઝું આપણી પાસે બચ્યું નથી. લોકશાહીમાં લોક રહ્યા અને વ્યક્તિ ભૂંસાઈ ગઈ. સર્જક લોકપ્રિય થવા ગયો કે તરત જ લોકોએ એની આગવી મુદ્રા ભૂંસી નાખી, એ લોકોથી જ છવાઈ ગયો.

પ્રવર્તમાન સંદર્ભને સ્થાને પ્રગલ્ભતાથી પોતે જ આગવો સંદર્ભ રચવો, સ્વાયત્ત વિશ્વ ઊભું કરવું એ એક મહાન કાર્ય છે. એનો કરનાર દીન નહીં હોય, એની સંપ્રાપ્તિ તે લોકો તરફથી મળતી ખેરાત નહીં હોય. આ સંદર્ભ કપોલકલ્પિત નહીં હોય. એને એની આગવી વાસ્તવિકતા કે સચ્ચાઈ હોય અને તે એનામાં રહેલા ઋતને કારણે જ પ્રમાણભૂત લાગે. સંભવ છે કે સમકાલીનોની નજરે એ ન ચઢે, પણ આપણી પછીની પેઢી આપણા યુગનું હાર્દ એમાંથી પામશે.

આ જવાબદારી આપણો સર્જક સમજે છે ખરો? નવલકથાની નવી ધારા વિશે ચર્ચા કરવાનો પ્રસંગ આવ્યો ત્યારે એ ધારાનાં મુખ્ય લક્ષણોની મેં ચર્ચા કરી તેથી કેટલાક મિત્રોને સન્તોષ ન થયો, કારણ કે એમાં નવલકથાકારો કે એમની વિશિષ્ટ કૃતિઓનો ઉલ્લેખ કર્યો નહોતો. આનું કારણ શું એ વિશે કેટલાક અનુદાર અનુમાનો પણ કરવામાં આવ્યાં. એક સજ્જને તો સર્જક પ્રયોગશીલ રહેવો જોઈએ એવાં મારાં રેઢિયાળ કહી શકાય એવાં વિધાનને મારા આત્મલક્ષી

દૃષ્ટિબિન્દુ તરીકે ઓળખાવ્યું. આવી બિનજવાબદાર વર્તણૂંક શું સૂચવે છે? સર્જક અમુક પ્રવાહમાં રહીને પ્રવૃત્તિનો આરમ્ભ કરે છે ત્યારે એ પ્રારમ્ભિક દશામાં એ એકાએક પોતાનાં આગવાં લક્ષણો ઉપસાવી શકતો નથી. ધીમે ધીમે એ પ્રક્રિયા ચાલતી રહે છે અને પછી આ બધાંનાં સંચિત ફલ રૂપે એક કૃતિ એવી નીપજી આવે જેને ધારાના એક બિન્દુ તરીકે નહીં પણ વિશિષ્ટ કૃતિ તરીકે જોઈ શકીએ. આટલો વિવેક તો વિવેચક પાસે અપેક્ષિત નથી?

આપણી આ મર્યાદા સંવિવાદોમાં ઘણીવાર છતી થાય છે. વિચારોની અથડામણ થવાને બદલે વ્યક્તિની અથડામણ થાય છે. શ્રોતાઓની દાદ મેળવવા અને 'સારો ખેલ' કરી જવા માટે વક્તાઓને મથતા જોઈએ ત્યારે પરિસ્થિતિ દયનીય લાગે છે.

—સુરેશ હ. જોષી

શૈલીની વિભાવનાઓ

"શૈલી વિશે યથાર્થ નિર્ણય આપવા માટે વિદ્વત્તા અને સમજશક્તિ અનિવાર્ય છે. જો કે આવો યથાર્થ નિર્ણય ક્યાંય જોવા મળતો નથી. આવો નિર્ણય આપવા માટે સામાન્ય વાચક પણ ઉત્સુક હોય છે."

જે વિવેચકો શૈલીની ચર્ચા કરવા માગતા હોય તેમણે હેનરી ફિલ્ડીંગના ચેતવણીભર્યાં ઉપર્યુક્ત શબ્દો ખાસ ધ્યાનમાં રાખવા જોઈએ. શૈલી સાહિત્ય-વિવેચનની અને રસમીમાંસાની અત્યંત સંકુલ સંજ્ઞા છે. આમ છતાં, આ શબ્દ સાથે સંકળાયેલ કેટલાય અર્થ તારવવાનો પ્રયત્ન વિવિધ વિવેચકોએ કર્યો છે. આપણે મિડલ્ટન મરીથી આરંભીએ. 'શૈલી-વ્યક્તિગત લાક્ષણિકતા; શૈલી-*exposition*ની એક ટેકનિક; શૈલી સાહિત્યમાં સર્વોત્તમ સિદ્ધિ'—આ પ્રમાણે તેમણે શૈલીના ભેદ પાડ્યા છે.

'શૈલી એટલે વ્યક્તિતા (Style is the man)' બફૂનના આ મત ઉપરથી ઉપરની ત્રણ વિભાવનાઓમાંની પહેલી વિભાવના સાકાર થઈ છે. 'Mirror and the Lamp' ના લેખક Meyer Abrams એ નોંધ્યું છે તે પ્રમાણે મતૈક્ય, પરમ્પરા, અનુકરણ સાધારણીકરણ અને બિનંગતતા પર ભાર મૂકતા કાવ્યશાસ્ત્રની સીમાઓમાં

એક કવિ અને બીજા કવિ વચ્ચે વ્યાવર્તક લક્ષણો પૂરા પાડનાર, એને ન્યાય્ય ઠરાવનાર સાધનોમાં ૧૮મી સદીમાં વ્યાપક રીતે શૈલીનો પ્રચાર થયો હતો. રોમાન્ટિક સમ્પ્રદાયે પોતાના અભિવ્યક્તિ પ્રધાન કાવ્યશાસ્ત્ર અને વ્યક્તિના સ્વીકાર સાથે એ વિચારને આગળ ધપાવ્યો અને 'ઓગણીસમી સદીમાં તો ઘણી વિભિન્ન અને લાક્ષણિક શૈલીઓ પાંગરી ઊઠી.

ભાષા પ્રયોજવા જતાં દરેક સર્જક પોતાની વિશિષ્ટ મુદ્રા પ્રગટાવે છે. આ વિશિષ્ટ મુદ્રા તેના સમગ્ર સર્જનમાં જોવા મળે છે અને તેને લઈને તે અન્ય સર્જકથી જુદો તરી આવે છે. આ મુદ્દો કોઈ અનુભવી ભાવકને તત્ક્ષણ અપીલ કરી જાય છે અને તાજેતરમાં શાસ્ત્રીય પ્રમાણભૂતતા પણ તેને સાંપડી છે. કર્તૃત્વની સમસ્યાઓના નિરાકરણ માટે આ વિચાર ઉપયોગી થઈ પડ્યો છે. અર્વાચીન ભાષાવિશારદોએ આ વિચાર સાર્વત્રિક રીતે પ્રયોજ્યો છે અને ભાષા પ્રયોજવાની અદ્વિતીય રીતના કર્તા તરીકે દરેક વ્યક્તિને ઓળખાવી છે. 'શૈલી એટલે વ્યક્તિતા'નો વિચાર દેખીતી રીતે સાહિત્યવિવેચનમાં ઉપયોગી અને ન્યાય્ય છે. શૈલીગત લક્ષણો ઉપરથી એ લક્ષણો જે કૃતિમાં જોવા મળે તે કૃતિમાં અને એ કૃતિ ઉપરથી એ જ લેખકની અન્ય કૃતિઓ સુધી વિવેચનના વ્યાપારમાં આ વિચારને જો પ્રયોજી શકાય અને આ વિવેચન કૃતિને વ્યક્તિની સાહિત્યિક વાણી તરીકે સ્વીકારે તો મહત્ત્વનો છે. પણ શૈલી ઉપરથી વ્યક્તિતાની વાત કરતાં કરતાં આપણે સાહિત્યવિવેચન પરથી મનોવૈજ્ઞાનિક અને જીવનચરિત્રાત્મક ભૂમિકાએ જઈ પહોંચીએ છીએ,

મરીના શૈલી વિશેના બીજા પ્રકારને પ્રાચીન હોવાને કારણે પ્રથમ સ્થાન આપવું જોઈએ. વાક્-છટાના ક્લાસિકલ અને નવતર ક્લાસિકલ સિદ્ધાંતોમાંથી તે ઉદ્‌ભવ્યો છે. એથી કરીને discursive and persuasive ગદ્ય તરફ તેનો ઝોક વિશેષ છે, અને સારા લખાણ માટેના નિયમોમાં રહીને તે અભિવ્યક્ત થાય છે. શૈલીના ચિરકાલીન સિદ્ધાંતો સ્વીકૃત ધોરણો પર આધારિત હોવા છતાં અર્વાચીન સાહિત્યવિવેચકો અને ભાષાવિશારદોની ટીકાની ઝડીઓ તેમના પર વરસી છે. શૈલી વિશેનો આ વિચાર માત્ર સારસંગ્રહોમાં અને નિશાળના વ્યાકરણોમાં તથા આભાસી વિવેચનોમાં જોવા મળે છે. વાક્‌છટાની પરમ્પરા આમ તો સુન્દર છે. શાબ્દિક અભિવ્યક્તિની વિવિધ યુક્તિઓ વર્ણવતી પરિભાષા-અલંકાર, ઉપમા, વૈધર્મ્ય, વિરોધાભાસ વ.—ના ઘણા બધા અંશ માટે આપણે તેના ઋણી છીએ, સામાન્ય વપરાશ માટે આથી વધુ સન્તોષકારક પરિભાષા અન્ય કોઈ ક્ષેત્રે ઉપજાવી નથી. આપણા ચિત્તમાં કોઈ એક વિચાર પ્રગટે અને બે સ્વતન્ત્ર ભાવ તરીકે તે અભિવ્યક્તિ પામે એવી માન્યતાને શૈલી વિશેનો

આ અભિગમ પોષે છે તે તેનું અત્યન્ત નુકસાનકારક પાસું છે.

સાહિત્યની સર્વોત્તમ સિદ્ધિ તરીકે શૈલીનો વિચાર કૈંક ધૂંધળો છે, પણ મરીએ પોતાના પુસ્તકમાં 'વ્યક્તિગત અને વિશિષ્ટ અભિવ્યક્તિમા સનાતન મહત્તાની સમ્પૂર્ણ પ્રતીતિ' એ પ્રકારની તેની વ્યાખ્યા આપી છે અને અન્યત્ર વિશદ રીતે એ સ્પષ્ટ કર્યો છે. સાહિત્યકૃતિઓમાં આપણે જે કંઈ મૂલવીએ છીએ તે બધાનો સમાવેશ આમાં થઈ જાય છે એ અર્થમાં શૈલી વિશેનો આ અભિવ્યાપ્ત વિચાર છે. સાહિત્યકૃતિઓ ભાષા દ્વારા પોતાની અસર પહોંચાડતી હોય છે એ વાત આ વિચાર સ્વીકારી લે છે અને આપણે જ્યારે આ અસરોની વાત કરતા હોઈએ છીએ ત્યારે શૈલી વિશે જ વિચારીએ છીએ, છતાં અહીં આગળ જ 'શૈલી' સંજ્ઞા અર્વાચીન સાહિત્યવિવેચનમાથી બહિષ્કૃત થઈ જાય છે. 'વ્યક્તિગત અને વિશિષ્ટ અભિવ્યક્તિમા સનાતન મહત્તાની સમ્પૂર્ણ પ્રતીતિ'–એ તો લિરિક કવિતાના અદ્યતન વિવેચનનો માપદંડ છે, આમ છતાં આવા વિવેચનમાં 'શૈલી' શબ્દ ભાગ્યે જ જોવા મળે છે, આજે તો કોઈ પણ કવિ માટે ભાગ્યે જ પ્રયોજાય છે, મિલ્ટનને આમાં અપવાદરૂપ ગણવો. મિલ્ટનના વિવેચનમા તો શૈલીને 'ભવ્ય' વિશેષણથી શણગારી.

મરીનો શૈલી વિશેનો ત્રીજો વિચાર સમગ્ર અદ્યતન કાવ્યશાસ્ત્રની ભૂમિકા સૂચવે છે. જ્યારે અભ્યાસ માટેનાં પુસ્તકો આ કાવ્યશાસ્ત્રને ગાંઠે નહીં ત્યારે 'શૈલી' શબ્દનો આશ્રય સહજ રીતે લેવાય છે. નોર્થ્રોપ ફ્રાય નોંધે છે: 'અસાહિત્યિક તરીકે ઓળખાતી ગદ્યકૃતિઓ માટે શૈલી સંજ્ઞા મુખ્યત્વે પ્રયોજાય છે.' યુનિવર્સિટીઓના પ્રશ્નપત્રોનો અભ્યાસ કરવામા આવે તો શૈલી વિશેના પ્રશ્નો એક જ ધારીના છે એમ જણાઈ આવશે. આ પ્રશ્નો બેકન, બ્રાઉન, સ્વીફ્ટ, એડીસન, હેઝલિટ કાર્લાઈલ જેવા લેખકો ઉપર આધારિત હોય છે. આ સન્દર્ભમાં નવલકથાનું સ્થાન સંદિગ્ધ છે. discursive ગદ્યમાં શૈલી સંજ્ઞા જેટલી મહત્ત્વની છે તેટલી કથાસાહિત્યના વિવેચનમા નથી, પણ શૈલીની ચર્ચા કથાસાહિત્યના વિવેચનમાં કાવ્યવિવેચન કરતા વધુ જોવા મળે છે.

હજુ પણ સામાન્ય વપરાશમાં શૈલી દ્વારા મરીની પહેલી અને બીજી ભૂમિકા જ સૂચવાય છે. સમગ્ર કૃતિને કેન્દ્રમા રાખ્યા વિના નવલકથાના વિવેચનમાં શૈલી સંજ્ઞા પ્રયોજવી મુશ્કેલ છે. આ અભિપ્રાય અંગત છે, શૈલીની વિભાવનાની સહાયથી નવલકથાકાર દ્વારા થતા ભાષાના ઉપયોગ વિશે મહત્ત્વનો અન્ય દૃષ્ટિકોણ પણ હોઈ શકે. આ પ્રકારના દૃષ્ટિકોણો શૈલીવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રે જોવા મળશે.

શૈલીવિજ્ઞાન

અર્વાચીન શૈલીવિજ્ઞાને કેટલાય પરસ્પર સંકળાયેલ કાર્યોની ચર્ચા કરી

છે: શૈલીની વિભાવના સ્પષ્ટ કરવી, સાહિત્ય અધ્યયનમાં કેન્દ્રસ્થાને શૈલીની સ્થાપના કરવી અને પરમ્પરાગત વિવેચનના Impressionistic generalization કરતાં પણ વધુ નિશ્ચિત, વ્યાપક અને વસ્તુલક્ષી પદ્ધતિઓ શૈલીના વર્ણન માટે વિકસાવવી. શૈલીવિજ્ઞાન યુરોપીય ઘટના છે એ વાત પહેલાં કહેવી જોઈએ. આવી પ્રભાવશાળી ભૂમિકા ધરાવનારા બ્રિટીશ-અમેરિકન વિવેચકો અંગ્રેજ સાહિત્યમાં ઓછા છે. અંગ્રેજીમાં સ્પિટ્ઝર, ઉલમાન નથી, 'Critical Bibliography of the New stylistics Applied to Romance Language' (1953) જેવી કૃતિ નથી. આ રીતે એંગ્લો-અમેરિકન વિવેચન અને અર્વાચીન ભાષાવિજ્ઞાન વચ્ચે ઘણું અંતર છે, ભાગ્યે જ તેઓ સમાન્તરે જોવા મળે છે. ઉભય પક્ષે તેના ગેરલાભ છે. ગદ્યપદ્યમાં ભાષાના સાહિત્યિક અભ્યાસ માટે એંગ્લોઅમેરિકન વિવેચકે ભાષાવિજ્ઞાન ક્ષેત્રે થયેલા વિકાસની ઉપેક્ષા કરી છે, ખાસ કરીને અંગ્રેજી વિવેચને સ્વરૂપગત વ્યાકરણગત પૃથક્કરણ અને વર્ણન માટે સ્વભાવગત અવિશ્વાસ રાખીને પોતાના અંતઃસ્ફુરણાત્મક અને અનુભવપ્રામાણ્ય દૃષ્ટિકોણને થનાર લાભથી વંચિત રાખ્યો છે; સામે પક્ષે એંગ્લોઅમેરિકન વિવેચનના કરતાં પણ વધુ સૂક્ષ્મ પરિણામો —અર્થઘટન અને કૃતિનાં મૂલ્યાંકનના સન્દર્ભમાં— સામાન્ય રીતે યુરોપીય શૈલી-વિજ્ઞાને ત્યજી દીધાં છે. સાહિત્યિક અભિવ્યક્તિના સ્વરૂપ વિશેના મૂળભૂત પ્રશ્નોની ચર્ચા તેણે હાથ ધરી નથી, આ ચર્ચા બ્રિટન-અમેરિકામાં સામાન્ય રીતે જોવા મળે જ છે.

યુરોપીય શૈલીવિજ્ઞાનની વિશિષ્ટતાઓ અને મર્યાદાઓ તેના ઉદ્ભવમાં જોઈ શકાય છે. એક બાજુએ ધ્વનિ-પરિવર્તન અને શબ્દાર્થપરિવર્તન સમજાવવા માટેના નિયમો રચવામાં રોકાયેલી નીરસ શૈક્ષણિક ફિલસૂફી અને બીજી બાજુએ 'એનો અર્થ શો છે?' એ સિવાયના બધા જ પ્રશ્નોમાં રસ લેતા સાહિત્ય-ઇતિહાસનું શુષ્ક સ્વરૂપ—આ બે વચ્ચે પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ પછી જે અવકાશ સર્જાયો તે પૂરવા શૈલીવિજ્ઞાનનો વિકાસ ઝડપથી થવા લાગ્યો. સ્પિટ્ઝરે Linguistics and Literary History' માં આ પરિસ્થિતિ સારી રીતે સમજાવી છે. આ સમસ્યાનું નિરાકરણ તેમની દૃષ્ટિએ શૈલીવિજ્ઞાનમાં હતું. તેમણે નોંધ્યું છે: "ભાષાવિજ્ઞાન અને સાહિત્ય-ઇતિહાસ વચ્ચે સર્જાયેલો અવકાશ હવે કદાચ શૈલીવિજ્ઞાન પૂરી શકશે એવું મેં વિચાર્યું."

'નવતર શૈલીવિજ્ઞાન'ના જનક તરીકે સ્પિટ્ઝરને ઓળખાવવામાં આવે છે. તેમની સિદ્ધિ બેવડી છે. વિશિષ્ટ સાહિત્યિક અસરનો સમ્બન્ધ ભાષાની વિશિષ્ટ આનુપૂર્વી સાથે જોડવામાં

સાહિત્ય-વિવેચન Impressionistic Appreciation કરતાં એક ડગલું આગળ વધે છે અને સાહિત્યકૃતિની અસર સમજાવવા સુધી તે જેટલી હદે જઈ શકે તેટલી હદે પહોંચી જાય છે, એ મુદ્દા પર ભાર મૂકીને તેમણે તે સદૃષ્ટાન્ત સમજાવ્યો. Winifred Nowttony આનું દૃષ્ટાન્ત ભારપૂર્વક પોતાના પુસ્તક 'The Language Poets use' મા ટાંકે છેઃ "ઘણા લોકોએ (જિનેસીસ ૧ : ૩) કંડિકાની ભવ્ય અસર નિહાળી છે–'અને ઈશ્વરે કહ્યું : 'ત્યાં પ્રકાશ થાઓ.' અને ત્યા પ્રકાશ થયો.' પણ સ્પિટ્ઝરે આ અસરનું કારણ શોધી કાઢયું કે ઈશ્વરની આજ્ઞાના પાલનમા જે અન્વય છે તેના જેવો જ અન્વય આજ્ઞામા પણ છે.

નવલકથા જેવા દીર્ઘ અને સંકુલ નિબન્ધનની શૈલીની ચર્ચા માટેની પદ્ધતિ સ્પિટ્ઝરે વિકસાવી આપી એ તેમની બીજી સિદ્ધિ ગણાય. તેમણે પોતે આ પદ્ધતિના ઉદ્‌ભવ વિશે કહ્યુ છે : "ફ્રેન્ચ નવલકથા વાચતી વખતે સામાન્ય વપરાશમા ન હોય તેવા વાકયો નોધવાની મને ટેવ પડી, ઘણી વખત એવું બન્યુ કે નોધેલાં અવતરણોને એક સાથે વાચતા તમાં અમુક પ્રકારની સુસંગતતા વરતાઈ. આ બધી અથવા મોટા ભાગની ભિન્નતાઓનો (સામાન્ય વપરાશથી ભિન્ન વાક્યરચનાઓ) કોઈ એક સર્વસામાન્ય સિદ્ધાન્ત તારવી શકાય કે નહીં એ જિજ્ઞાસા થઈ. જેવી રીતે જુદા જુદા શબ્દની વ્યુત્પત્તિઓ આપણે શોધી કાઢીએ છીએ તેવી રીતે કોઈ એક લેખકની શૈલીના વિવિધ વલણોના મનોવૈજ્ઞાનિક ઉદ્‌ભવ કે તેમની સર્વસામાન્ય માનસિક વ્યુત્પત્તિઓ શોધી ન શકીએ ?

પારીના અંધારા જગતની 'Babu de Montparnasse' (1905, લેખક Charles Louis Phillipe) નવલકથા વાંચતી વખતે 'a cause de' (આકસ્મિકતા)ના વિશિષ્ટ પ્રયોગથી તેમને આશ્ચર્ય થયું, સામાન્ય વ્યક્તિ આ શબ્દ માટે જોગાનુજોગ શબ્દ વાપરે. તેવી જ રીતે બીજા શબ્દજૂથ પણ વિશિષ્ટ સન્દર્ભમા પ્રયોજાયેલા જણાયા.

"સહેતુક યોજેલા આ શબ્દજૂથોના પુનરાવર્તન આકસ્મિક રીતે નવલકથામા સ્થાન પામ્યા નથી એવુ મારુ માનવું છે. આ યોજના પાછળ કોઈક કારણ તો હોવું જોઈએ. આપણે ફિલિપની શૈલી ઉપરથી મનોવૈજ્ઞાનિક ઉદ્‌ગમ, તેના ચિત્તમા રહેલા સ્રોત સુધી જવુ જ જોઈએ. આ પ્રકારની ઘટનાને મેં કૃતક વસ્તુલક્ષી હેતુ તરીકે ઓળખાવી છે, પોતાના પાત્રોને બંધનકર્તા આ આકસ્મિકતા વર્ણવતી વખતે ફિલિપ કદાચ પોતાના પાત્રોમાં કોઈ વખત વિચિત્ર, કોઈ વખત સામાન્ય, કોઈ વખત અર્ધકાવ્યાત્મક અનુમાનોમાં વસ્તુલક્ષી પ્રતીતિકરતા જોતા

હોય એમ વરતાય છે. સમાજના નિષ્ઠુર બળથી દલિત આ અંધારા જગતના જીવોની અનિવાર્ય ભૂલો અને નિષ્ફળ પ્રયાસો પ્રત્યે મર્મભેદી, અર્ધ-વિવેચનાત્મક, અધકચરી, વિનોદી અનુકમ્પા હોય એવું તેમનું વલણ દેખાય છે...કેટલાક વિવેચકોએ નોંધ્યું છે તે પ્રમાણે તેમના નિરીક્ષણમાં ક્રાન્તિ નથી, છતાં સાચી દિશાનો અને વસ્તુલક્ષી તર્કનો આભાસ રાખીને જગત ખોટી રીતે પ્રવૃત્ત બન્યું છે એ માટે ઊંડા શોક અને આનન્દ માણવાની ક્રિશ્ચયન ખેલદિલીથી તેઓ જગત જુએ છે. આ ભિન્ન લાગતા શબ્દપ્રયોગોને સાથે જોવાથી મનોવૈજ્ઞાનિક ઉદ્‌ગમ સુધી જવાય છે, તે શબ્દપ્રયોગો ફિલિપની સાહિત્યિક અને ભાષાકીય પ્રેરણાના મૂળમાં છે."

સ્પિટ્‌ઝરની પદ્ધતિના સ્વરૂપ-નિદર્શન માટે આ અવતરણ કામ લાગી શકે. સિદ્ધાન્ત તરીકે તે વિવાદાસ્પદ છે...કોઈ વિશિષ્ટ દૃષ્ટાન્ત પરથી આનુમાનિક સામાન્ય અર્થઘટન પર આવવું અને વળી પાછા અનુમાનને પુષ્ટ કરે અથવા પલટી નાખે એવા બીજા દૃષ્ટાન્તો પર આવવું—આ વિવેચનાત્મક પ્રતિભાવના સંચલનથી સ્પિટ્‌ઝર વિવેચનપ્રક્રિયા માટે સરસ નમૂનો પૂરો પાડે છે; આ પ્રક્રિયાની અદ્યતનતા તેના ભાષાકીય ઉપયોગ પરત્વે છે. કળાકાર અંગેના મનોવૈજ્ઞાનિક સ્પષ્ટીકરણ અને અર્થઘટન તથા જર્મન વિવેચકને જે સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે તે સાંસ્કૃતિક પરિવર્તન અને ચિંતનના ઇતિહાસ વિશેના ભવ્ય સુયોજિત સિદ્ધાન્તો વિશે આ બધું વિવરણ અંગ્રેજ વિવેચકને સન્તોષ ન પણ આપે. આ પ્રકારના દૃષ્ટિકોણ પ્રમાણભૂત નથી માટે આવું લાગે છે એમ નથી પણ વિવેચક જે કૃતિથી આરમ્ભ કરે તેના અદ્વિતીય આનન્દ અને મૂલ્ય આવા દૃષ્ટિકોણથી ધૂંધળા થઈ જાય છે. જો કૃતિને સમગ્ર રીતે નિહાળવામાં અને સર્જકના ચિત્ત કે તેના યુગ વિશેના અનુમાનોને દૂર રાખવામાં ભાષાકીય ભૂમિકા મદદરૂપ થઈ પડે તો તે ઘણી ઉપયોગી નીવડે.

અપર્યાપ્ત વસ્તુલક્ષી અને વૈજ્ઞાનિક હોવાને લીધે સ્પિટ્‌ઝરની પદ્ધતિની ટીકા કરવામાં આવી છે. પણ શૈલીવિજ્ઞાનનું 'સાચું વિજ્ઞાન' તો માત્ર હવાઈ તરંગ છે એ વિશે આપણે પછીથી દલીલ કરીશું. અંતઃસ્ફુરણા જે અનિવાર્ય ભાગ ભજવે છે તેની નોંધ લેનારા સ્પિટ્‌ઝર જેવા વિવેચકો બહુ ઓછા જોવા મળશે. આ વિવેચનને છે તેના કરતાં પણ વધુ વસ્તુલક્ષી, વૈજ્ઞાનિક ધારો તો બનાવી શકાય, પણ છેવટે તો પ્રતિભા, અનુભવ અને વિશ્વસનીયતા પર જ આપણે આધાર રાખીએ.

આમ છતાં માન્ય રાખવી પડે એવી ભૂમિકા તો સ્પિટ્‌ઝરની પદ્ધતિમાં છે જ. આ ભૂમિકા વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્રની

છે સ્વીકૃત ધારણોથી જુદા પડી આવે તેવા ભાષાકીય લક્ષણો સ્પિટ્ઝરને આકર્ષે છે આ જ કારણે ભાષાશાસ્ત્ર અને સાહિત્યવિવેચન વચ્ચે સમ્બન્ધ સ્થાપવાને બદલે તેમને ભાષાશાસ્ત્ર અને સાહિત્ય–ઇતિહાસ વચ્ચે સમ્બન્ધ સ્થાપનામા વધુ રસ છે ‘ સામાન્ય સ્વીકૃત ધારણોથી જુદા પડીને પ્રગટાવેલી શૈલીની વિશિષ્ટતાને લેખકના આતિહાસિક સોપાન તરીકે સ્વીકારવી જોઈએ, એવી દલીલ મ કરી યુગના હાર્દમા થયેલ પરિવર્તનને શલી પ્રગટ કરતી હોવી જોઈએ આ પરિવર્તનથી લેખક સભાન થયેલો હોય છે અને એ પરિવર્તનને અનિવાર્યતયા નવા ભાષાકીય રૂપમા ઢાળવાનો પ્રયત્ન કરશે સ્પિટ્ઝરની આ વાત સાચી હોઈ શકે પરન્તુ વ્યુત્પત્તિ રસિક વાચકને સામાન્ય ભાષાકીય ભૂમિકાથી જે મહત્ત્વની ભિન્નતા લાગે તે કૃતિની સાહિત્યિકતા નિશ્ચિત કરવામા એટલી જ અગત્યની નીવડવી જ જોઈએ એવા કોઈ નિયમ આમાથી ફલિત થતો નથી રેને વેલેકે સાચુ જ કહ્યુ છે ‘ ઘણી વખત સાવ સામાન્ય ખૂબ સ્વાભાવિક ભાષાકીય તત્ત્વો પણ સાહિત્યિક નિરૂપણના અંશરૂપ હોઈ શકે’

શૈલીવિજ્ઞાનના (ઘણી વખત તેને નવતર શૈલીવિજ્ઞાન તરીકે પણ ઓળખવામા આવે છે) આ યુરોપીય સપ્રદાયની લાક્ષણિકતા ગણાવવી હોય તો કહી શકાય કે તે વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્રીય ભૂમિકામા રચાયેલ છે અને સામાન્ય શબ્દપ્રયોગથી ભિન્ન શબ્દપ્રયોગોને સદિગ્ધ પ્રાધાન્ય આપે છે દા ત ઉલ્માનના ‘ Style in the French Novel નો વિચાર કરીએ તેઓ સ્પિટ્ઝર પછીની પેઢીના છે તેઓ વધુ આભાસી સૈદ્ધાતિક ભૂમિકા, અને એ જ વિવેચકને અતડી ન લાગે તેવી પૂરી પાડે છે શૈલીની એકની એક યોજના જુદા જુદા પ્રકારની ભૂમિકા પ્રકટાવી શકે છે એ તેઓ સ્વીકારે છે, એટલુ જ નહી તેઓ એમ પણ કહે છે ‘ નવલકથાના નિબન્ધનમા શલીની યોજનાની સવાદિતાનો અભ્યાસ સમગ્ર કૃતિને કેન્દ્રમા રાખીને જ થઈ શકે પરન્તુ આ પુસ્તક પાછળ લેખકના રુચિ સિદ્ધાત વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્રના છે મુક્ત પરોક્ષ કથન (Free Indirect Speech) અને પ્રત્યક્ષ કથનને કેન્દ્રમા રાખીને તની યુક્તિઓ કૃતિમા જે ભાગ ભજવે તની ચર્ચા, તેમણે કેટલીક ફ્રેન્ચ નવલકથાઓના સદર્ભમા ભારે સૂક્ષ્મતાથી અને મર્મગ્રાહી રીતે કરી છે પણ તેઓ વિવેચનાત્મક પ્રતિભાવને બદલે વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્રીય પ્રતિભાવથી કૃતિ ચર્ચે છે શૈલીની જે યુક્તિઓ તેમણે નોધી છે તે બધી કૃતિના વાચનની સૂક્ષ્મતા સાથે સકળાયેલી નથી પણ સામાન્ય વપરાશ કરતા એ અલગ તરી આવે છે તેટલા પૂરતો તેમને તમા રસ છે આ બધી યુક્તિઓનુ કાર્ય શોધવા જતા ઉલ્માન પોતાના લેખક

વિશેના વર્તમાન વિવેચનના લોકમત ઉપર ખૂબ મદાર રાખે છે, એ લોકમત પર તેમની શોધ વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્રીય ટીકા રચી કાઢે છે.

ઉલમાન કહે છે: "શૈલીવિજ્ઞાનનાં કાર્ય...મુખ્યત્વે વર્ણનાત્મક છે." આ મન્તવ્ય તાર્કિક રીતે જ શૈલીવિજ્ઞાનના વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્રીય સિદ્ધાંતોને અનુસરે છે, પણ સાહિત્યવિવેચનની પૂર્ણ વ્યાપક પદ્ધતિ તરીકે શૈલીવિજ્ઞાન કદી સ્થાન લઈ ન શકે એમ આ વડે સૂચવાય છે. શૈલીવિજ્ઞાની અને વિવેચક વચ્ચે આ પ્રકારનો ભેદ જોઈ શકાય: કોઈ પણ ભાષાકીય તત્ત્વનો અર્થ અને વિશિષ્ટતા તે તત્ત્વના સન્દર્ભથી નિયત થાય છે—આટલું તો બંને સ્વીકારે છે પણ વિવેચકને મન સન્દર્ભ સર્વ પ્રથમ સમગ્ર કૃતિનો હોય છે જ્યારે શૈલીવિજ્ઞાનીને મન એ સન્દર્ભ સમગ્ર ભાષાનો હોય છે. આ ભેદ આગળ પણ વિસ્તરે છે. શૈલીવિજ્ઞાની સૂચિત અથવા સ્વીકૃત મૂલ્ય પર વિશ્વાસ મૂકે છે અથવા મૂલ્ય વિશેના પ્રશ્નો અભરાઈએ ચડાવી દે છે જ્યારે સાહિત્યવિવેચક મૂલ્યાંકનની સાથે પૃથક્કરણને સાંકળવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

શૈલી અને અર્વાચીન ભાષાવિજ્ઞાન

બ્રિટન અને અમેરિકામાં પ્રવર્તતા અર્વાચીન ભાષાવિજ્ઞાન (જેને નિબંધનાત્મક ભાષાવિજ્ઞાન–Structural Linguistics–કહીને ઓળખાવવામાં આવે છે)ના સંદર્ભમાં શૈલીની ચર્ચાઓમાં પણ મૂલ્યાંકન વિશેના પ્રશ્નોથી શૈલીવિજ્ઞાનમાં ઉદ્ભવતી મુશ્કેલીઓ પણ સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે. સૈદ્ધાન્તિક અને વર્ણનાત્મક ભૂમિકાની કાયાપલટ કરવાની પ્રક્રિયાનો અર્વાચીન ભાષાવિજ્ઞાનીઓ દાવો કરે છે, આ ભૂમિકા ભાષાના કાર્ય અને સ્વરૂપની ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરવાનાં અત્યારનાં સાધનો કરતાં વધુ સન્તોષકારક સાધનો પૂરાં પાડશે. આ દાવો સાચો નીવડશે એમ નિશ્ચિતપણે વરતાય છે, અને ભાષાકીય પૃથક્કરણ અને વર્ણનની નવી અને વધુ યથાર્થ પરિભાષાથી સાહિત્યવિવેચનને પણ લાભ થશે. જો કે આને થોડો સમય લાગશે, આ માટે તેઓએ પોતાની વચ્ચે સંવાદિતા અત્યારે છે તેના કરતાં વધુ પામવી પડશે, એટલું જ નહીં, નવી પદ્ધતિઓ ને સંજ્ઞાઓને ચલણી બનાવવી પડશે અને ભાષા વિશેના વિચાર, વ્યાખ્યાનોની રીતને સ્વાભાવિક અને પરિચિત બનાવવી પડશે, પરિવર્તનના વર્તમાન સંકુલ અને અસ્વસ્થ સમયમાં. સાહિત્યવિવેચક માટે પરમ્પરાગત વ્યાકરણના પ્રકારો સાથે સમાધાન શોધી લેવા સિવાય બીજો કોઈ વિકલ્પ અત્યારે તો દેખાતો નથી......

M. Riffaterre : વૈજ્ઞાનિક શૈલીવિજ્ઞાન

Riffaterre પોતાનો લેખ આ રીતે આરમ્ભે છે: શૈલીવિજ્ઞાનના 'વિજ્ઞાન' (ખાસ કરીને સાહિત્યિક શૈલીઓના વિજ્ઞાન) તરીકેના વિકાસ

સાથે 'આત્મલક્ષિતાવાદ, પ્રભાવવાદ, સ્વીકૃત વાકછટા અને અપરિપકવ રસલક્ષી મૂલ્યાકન લાના સમયથી ગૂંચવાયેના છે. આગળ ચાલીને તેઓ જણાવે છે અભ્યાસની કોઈ પણ કૃતિમા 'તટસ્થ' તત્ત્વોથી 'શૈલીગત' તત્ત્વો જુદા પાડવા માટેના ધોરણો હોવા જોઈએ જેથી શૈલીગત તત્ત્વોને ભાષાકીય પૃથક્કરણના અંકુશમા આણી શકીએ. શબ્દાર્થમા પરિવર્તન આણ્યા સિવાય ભાષાકીય નિબધન દ્વારા પહોંચતી માહિતીમા ઉમેરાતા મહત્ત્વ (અભિવ્યક્તિક્ષમ, અસરકારક અથવા રસલક્ષી)ને શૈલી તરીકે ગણવી જોઈએ (સાહિત્યિક શૈલીવિજ્ઞાનમા બદલાયા વિનાના 'તટસ્થ' તત્ત્વો હોઈ શકે ખરા?) ભાવક પ્રાપ્ત થયેલી માહિતી સમજી શકે એટલુ જ નહી તે પરત્વેનુ લેખકનુ વલણ પણ સમજી શકે એવી અસાકેતિક રીતે યોજાયેલુ સાધન તે શૈલી. વાણીમા સક્રમણ અધ્યાહાર હોય છે, શ્રોતા ઘણા સંકેતો ચૂકી જતો હોય છે, જ્યારે અહી તની મદદે સન્દર્ભ, પરિસ્થિતિ અને ભાવિકથન આવે છે લેખક આ ભ્રામક અધ્યાહાર સક્રમણને દૂર રાખવાને પોતાના લખાણના મહત્ત્વના સ્થળોએ છટકી ન શકે તેવા લક્ષણો સાકેતિક રીતે પ્રયોજે છે, પછી ભાવક ગમે તેટલી તટસ્થતાથી પ્રહણ ભલે કરે! અને આવા લક્ષણો પહેલેથી જાણી ન શકાય તેવા હોવા જોઈએ. સકેતોને ઉકેલવાની પ્રક્રિયામા વીક્ષણના સ્વાતન્ત્ર્યને મર્યાદિત કરે તેવા તત્ત્વો સાથે શૈલી પૃથક્કરણકાર સમ્બન્ધ રાખે છે. આટલું કહ્યા પછી લેખકની સાકેતિક યોજના શાશ્વત હોય છે પણ સમયની સાથે સાથે ભાષા બદલાતા સાકેતિક યોજનાને ઉકેલવાની પ્રક્રિયા પલટાયા કરે છે એમ Riffaterre સૂચવે છે શૈલીવિજ્ઞાને શાશ્વતતા અને પરિવર્તનની સમાન્તરતા સમાવી લેવી જોઈએ (આ કઈ રીતે થઈ શકે એ તેઓ જણાવતા નથી, અને વાસ્તવમા શાસ્ત્રીય રીતે આમ કરવુ મુશ્કેલ પણ છે). સાહિત્ય વિવેચન કદી પણ શાસ્ત્ર (વિજ્ઞાન)ન બની શકે તેના કારણોમાનુ એક કારણ સ્વરૂપગત નિયત કળાકૃતિ અને તેના પરિવર્તનશીલ માનવ પ્રતિભાવ વચ્ચેનો વિરોધાભાસી સમ્બન્ધ છે.

Riffarterre સૂચવે છે તે પ્રમાણે લેખકના આશય અને એ આશયની સિદ્ધિ સરખાવી જોવાથી શૈલીની યોજના પામવાનો સીધો માર્ગ પ્રાપ્ત થાય. પણ તેઓ intentional fallacy ઓળખે છે એટલા માટે તેઓ ભાવકના પ્રતિભાવ તરફ વળે છે. "શૈલી સામે મૂળભૂત રીતે જે આત્મલક્ષી પ્રતિક્રિયા છે તેને વસ્તુલક્ષી સાધનમા પલટી નાખવાની અને મૂલ્યાકનોની વિવિધતા પાછળ રહેલા અવિચળને શોધવાની સમસ્યા આપણી સામે છે. ટૂંકમા કહેવુ હોય તો મૂલ્યાકનના નિર્ણયોને શાશ્વત તાના નિર્ણયોમા પલટવા કઈ રીતે તે

આપણી સમસ્યા છે. આમ કરવા માટેનો માર્ગ હું માનું છું ત્યાં સુધી આટલો જ છે. મૂલ્યાંકનની સામગ્રીને સમ્પૂર્ણપણે નકારીને મૂલ્યાંકનને માત્ર સંકેત તરીકે સ્વીકારવું." આ રીતે શૈલીપૃથક્કરણકારે નમૂનાની કૃતિના કેટલાક ભાવકોના પ્રતિભાવો નોંધીને, ભાવકોએ જે કોઈ ભાષાકીય તત્ત્વ પર ટીકા કરી હોય તેને વર્ગીકૃત કરીને (ભાવકોએ કૃતિને સફળ માની કે નિષ્ફળ) શૈલીની ચર્ચા કરવી જોઈએ. શૈલીવિજ્ઞાનની યુક્તિઓને અલગ તારવવા માટેના સામાન્ય વાચકના માપદંડ તરીકે આ પરિણામોને સાંકળવા જોઈએ.

સામાન્ય વાચકના માપદંડની કેટલીક ખામીઓ સ્વીકારીને Riffarterre શૈલીવિજ્ઞાનની યુક્તિઓની વસ્તુલક્ષી લાક્ષણિકતાઓ સૂચવે છે, તેનાથી સામાન્ય વાચકના માપદંડનો પ્રયોગ અંકુશમાં રહેશે અને શૈલીગત તત્ત્વને બદલે તટસ્થ તત્ત્વ સામાન્ય વાચકના માપદંડમાં ભૂલથી સ્થાન પામ્યું છે કે નહીં તે જણાશે. શૈલીગત યોજનાઓ ભાષાના બાહ્ય સ્વીકૃત આદર્શથી દૂર જતી નથી (આ બાહ્ય આદર્શનું અસ્તિત્વ પણ શંકાસ્પદ છે) પણ તાત્કાલિક સન્દર્ભમાં ગોઠવાયેલ ભાષાકીય સ્વીકૃત આદર્શથી દૂર જાય છે. જો સન્દર્ભાનુસાર કર્તા-ક્રિયાપદનો ક્રમ સ્વીકૃત હોય તો ત્યાં ક્રિયાપદ-કર્તાનો ક્રમ રચવો એ શૈલીગત યુક્તિ ગણાય. આ વિભાવના સમવાય (convergence) ના વિચારથી સુદૃઢ થઈ છે, જુદી જુદી શૈલીગત યુક્તિઓ સમવાય રચીને એક પ્રકારની અદ્ભુત મહત્તા પ્રકટાવે છે, સાથે સાથે દરેકને પોતાની આગવી વિશેષતા પણ છે.

(અપૂર્ણ)

ભૂલસુધાર

જાન્યુઆરી-૧૯૭૦ના ઊહાપોહમાં પૃષ્ઠ ૯— કૉલમ બેમાં "...ગંગાજળિયોની લોકવાર્તા ઉપરથી રસિકલાલ પરીખે રચેલ 'ગંગાજળિયો'," એવું છપાઈ ગયું છે, ત્યાં નવલકથા 'રા' ગંગાજળિયો' 'રસિકલાલ પરીખે' ને સ્થાને 'ઝવેરચંદ મેઘાણીએ' એમ વાંચવું.

'ઊહાપોહ-૬' પૃ. ૫ પર 'સંખ્યા (ગણિતનું એકમ) અને વર્ગ (તર્કનું એકમ)' ને બદલે 'સંખ્યા (ગણિતનું એકમ) ને વર્ગ (તર્કનું એકમ) માં' વાંચવું.

સાહિત્યમીમાંસામાં સ્વરૂપવાદ

સ્વરૂપવાદની ક્ષતિઓ

સ્વરૂપવાદની પહેલી ક્ષતિ તે વસ્તુ-સંભારને ભોગે સ્વરૂપ ઉપર ભાર. એ ખરુ કે કોઈ સ્વરૂપવાદીએ સાહિત્યની અર્થવાહકતાને (Comunicative-function) નકારી નથી. (જો કે યાકોબ્સને એવી ઘોષણાથી પ્રારંભ કરેલો ખરો કે કાવ્ય તેના અભિવ્યજ્યની પ્રત્યે ઉદાસીન હોય છે). તો પણ તેમણે કૃતિની અર્થવાહકતાને તેની સૌંદર્ય–અનુભાવકતાથી સ્પષ્ટપણે અલગ તારવી છે.

બીજી નિર્બળતા તે ઉચિત અર્થ-સિદ્ધાંતનો (Semantic theory) અભાવ. તેને કારણે સાહિત્યના ઉપર્યુક્ત બંને પ્રયોજનો વચ્ચે તેઓ મેળ ન બેસાડી શક્યા.

ત્રીજી ક્ષતિ તે ગદ્ય અને પદ્ય વચ્ચેની સમાન ભૂમિકા શોધવાને બદલે તેમની વચ્ચેના ભેદની અતિશયોક્તિ. સાહિત્યિક પદ્યની ભાષામાંના ભાષાકીય તત્ત્વોનું મહત્ત્વ કાંઈક અંશે નજર બહાર રહ્યું. ઝિર્મુન્સ્કી જેવાએ તોલ્સ્તોયની ભાષાને તદ્દન ઉદાસીન (neutral) ગણવાની ભૂલ કરી.

ચોથી ક્ષતિ તે સાહિત્યને રચનાયુક્તિ અને નવીનીકરણ (innovation) રૂપે જોવા ઉપર વધુ પડતો ભાર. આથી કસબને પ્રમાણ બહારનું મહત્ત્વ મળી જાય છે. જો કે આમાં દોષ પરિભાષા પૂરતો જ હોવાનું જણાય છે. ભાષાની 'વિ-કૃતિ' ને બદલે 'પુનર્રચના' કહેવું વધુ ઠીક. વળી સાહિત્યમા કૂટકરણની (making difficult)ની જેમ સરલીકરણ પણ એટલું જ ચમત્કારક હોય છે.

પાંચમી ક્ષતિ તે એ કે સ્વરૂપવાદ સાહિત્યના ગુણવિવેક (judgment) માટે કોઈ આધારશિલા પૂરું નથી પાડતો. સ્વરૂપવાદીઓને મતે એક લેખક કરતાં બીજો લેખક વધુ સારો કે નરસો નહીં, માત્ર જુદો હોય. તેમનું એમ કહેવું હતું કે અમે સાહિત્યનું વિજ્ઞાન ઊભું કરવા માગીએ છીએ— અને તેમાં મૂલ્યનિર્ણયને અવકાશ ન હોય.

સ્વરૂપવાદની છેલ્લી ક્ષતિ એ છે કે સાહિત્યના ઐતિહાસિક વિકાસને લગતો સ્વરૂપવાદી સિદ્ધાંત નબળો છે. કોઈ સ્વરૂપવાદીએ કે સંરચનાવાદીએ

કદી યે એકે ય સાહિત્ય ઇતિહાસ નથી લખ્યો.

'અખંડતાવાદ' અને 'સંરચનાવાદ'

સ્વરૂપવાદની ઉપર ગણાવેલી ક્ષતિઓમાંથી કેટલીકને પોલિશ " અખંડતાવાદે " (integralism) અને એક " સંરચનાવાદે " સુધારી લીધી. તેમણે સાહિત્યમાં અર્થપરક અને સૌંદર્યપરક — એમ બંને પ્રયોજનોનો સુમેળ સાધવા પ્રયાસ કર્યો. સાહિત્યનાં એ બંને પ્રકારના તત્ત્વો એક અખંડાત્મક (કે અદ્વૈત, Integral) અથવા સંરચનાત્મક (structural) સમગ્રના જ અંશો હોય છે. તેમની વચ્ચે પુષ્ટિનો સંબંધ હોય કે વિરોધનો સંબંધ હોય. આ મતમાં, અંતિમવાદી સ્વરૂપવાદીઓના મતમાં ભાષાતત્ત્વોની ઉપર જે સર્વોપરિ ભાર મુકાતો તે મર્યાદિત થયો. એ બંને સંપ્રદાયોએ કાવ્યભાષાની સંરચના અને વર્ણસંઘટના (euphonics) પરત્વે મહત્ત્વનાં અધ્યયનો બહાર પાડ્યાં.

બીજી બાજુ, સ્વરૂપવાદીઓએ સાહિત્યકૃતિના વસ્તુસંભારને મુખ્ય દરવાજેથી વિદાય કરી દીધેલી, તેને અખંડતાવાદે અને સંરચનાવાદે જાણે કે બારી વાટે પુનઃપ્રવેશ આપ્યો. વસ્તુસંભાર એ સાહિત્યકૃતિનું લક્ષ્ય નથી, પણ કૃતિની સર્વાંગીણ સમવેત સંરચનામાંનું એક તત્ત્વ છે. આવા અભિગમના એક પરિણામ તરીકે વસ્તુસંભાર અને સ્વરૂપના દ્વંદ્વની, ભાષાના સંકેત અને સંકેતીતનાં દ્વંદ્વની, નવેસરથી વ્યાખ્યા થઈ. સાહિત્ય તેના નિર્દિષ્ટ કે વાચ્ય (referent) ની પસંદગી બાબત ઉદાસીન હોય છે, તો પણ તેને સાવ વાચ્ય વિના નથી ચાલતું. પણ એ સ્પષ્ટ છે કે સાહિત્યનાં વાચ્યોનું એક અનન્ય લક્ષણ એ છે કે તેમનું કોઈ વાસ્તવિક અસ્તિત્વ નથી હોતું. સાહિત્ય 'કપોલકલ્પિત' (fictive) હોય છે. કૃતિના કેટલાંક તથ્યો અનુભવમાંથી આવ્યાં હોય તો પણ તેમનું ;તિમાંનું કાર્ય ઈતર તત્ત્વોથી જરા પણ ભિન્ન નથી હોતું.

સાહિત્ય તત્ત્વત : ' કપોલકલ્પિત ' હોવાથી તેનું ગ્રહણ વાચક પાસેથી બીજા કોઈ અનુભવના ગ્રહણથી જુદું જ પરિપ્રેક્ષ્ય માગી લે છે : એક તરફ, ' વર્ણવેલા પ્રસંગો અને પાત્રોનું એ જ રૂપે તો કશું પણ અસ્તિત્વ નથી ' એવું જ્ઞાન, અને છતાં પણ બીજી તરફ, તેમનું કશુંક અસ્તિત્વ છે એમ માનવાની તૈયારી કે ' સ્વેચ્છાએ સ્તંભિત અવિશ્વાસ ' (willing suspension of disbelief)—આ રીતે સાહિત્ય-સૃષ્ટિ પરત્વે વિશ્વાસ અને અવિશ્વાસની વચ્ચે વાચકના મનમાં સામસામા તાણની, તંગપણાની અવસ્થા ઉત્પન્ન કરાય છે. ગદ્યમાં નિર્દેશાર્થોને—વાચ્યોને બુદ્ધિસંગત કરવાનું (rationalize) વલણ હોય છે, પણ કાવ્યનું વાચ્ય બુદ્ધિ-વિસંગત (irrational) હોય છે—જેમ કે લક્ષણા કે ઉપચારનું

સાહિત્યમીમાંસામાં સ્વરૂપવાદ

સ્વરૂપવાદની ક્ષતિઓ

સ્વરૂપવાદની પહેલી ક્ષતિ તે વસ્તુ-સંભારને ભોગે સ્વરૂપ ઉપર ભાર. એ ખરું કે કોઈ સ્વરૂપવાદીએ સાહિત્યની અર્થવાહકતાને (Comunicative-function) નકારી નથી. (જો કે યાકોબ્સને એવી ઘોષણાથી પ્રારંભ કરેલો ખરો કે કાવ્ય તેના અભિવ્યન્યની પ્રત્યે ઉદાસીન હોય છે). તો પણ તેમણે કૃતિની અર્થવાહકતાને તેની સૌંદર્ય–અનુભાવકતાથી સ્પષ્ટપણે અલગ તારવી છે.

બીજી નિર્બળતા તે ઉચિત અર્થ-સિદ્ધાંતનો (Semantic theory) અભાવ. તેને કારણે સાહિત્યના ઉપર્યુક્ત બંને પ્રયોજનો વચ્ચે તેઓ મેળ ન બેસાડી શક્યા.

ત્રીજી ક્ષતિ તે ગદ્ય અને પદ્ય વચ્ચેની સમાન ભૂમિકા શોધવાને બદલે તેમની વચ્ચેના ભેદની અતિશયોક્તિ. સાહિત્યિક પદ્યની ભાષામાના ભાષાકીય તત્ત્વોનું મહત્ત્વ કાંઈક અંશે નજર બહાર રહ્યું. ઝિર્મુન્સ્કી જેવાએ તોલ્સ્તોયની ભાષાને તદ્દન ઉદાસીન (neutral) ગણવાની ભૂલ કરી.

ચોથી ક્ષતિ તે સાહિત્યને રચનાયુક્તિ અને નવીનીકરણ (innovation) રૂપે જોવા ઉપર વધુ પડતો ભાર. આથી કસબને પ્રમાણ બહારનું મહત્ત્વ મળી જાય છે. જો કે આમાં દોષ પરિભાષા પૂરતો જ હોવાનું જણાય છે. ભાષાની 'વિ-કૃતિ' ને બદલે 'પુનર્રચના' કહેવું વધુ ઠીક. વળી સાહિત્યમાં કૂટકરણની (making difficult)ની જેમ સરલીકરણ પણ એટલું જ ચમત્કારક હોય છે.

પાચમી ક્ષતિ તે એ કે સ્વરૂપવાદ સાહિત્યના ગુણવિવેક (judgment) માટે કોઈ આધારશિલા પૂરું નથી પાડતો. સ્વરૂપવાદીઓને મતે એક લેખક કરતા બીજો લેખક વધુ સારો કે નરસો નહીં, માત્ર જુદો હોય. તેમનું એમ કહેવુ હતું કે અમે સાહિત્યનુ વિજ્ઞાન ઊભું કરવા માગીએ છીએ— અને તેમાં મૂલ્યનિર્ણયને અવકાશ ન હોય.

સ્વરૂપવાદની છેલ્લી ક્ષતિ એ છે કે સાહિત્યના ઐતિહાસિક વિકાસને લગતો સ્વરૂપવાદી સિદ્ધાંત નબળો છે. કોઈ સ્વરૂપવાદીએ કે સંરચનાવાદીએ

કદી યે એકેય સાહિત્ય ઇતિહાસ નથી લખ્યો.

'અખંડતાવાદ' અને 'સંરચનાવાદ'

સ્વરૂપવાદની ઉપર ગણાવેલી ક્ષતિઓમાંથી કેટલીકને પોલિશ "અખંડતાવાદે" (integralism) અને એક "સંરચનાવાદે" સુધારી લીધી. તેમણે સાહિત્યમાં અર્થપરક અને સૌંદર્યપરક — એમ બંને પ્રયોજનોનો સુમેળ સાધવા પ્રયાસ કર્યો. સાહિત્યનાં એ બંને પ્રકારના તત્ત્વો એક અખંડાત્મક (કે અદ્વૈત, Integral) અથવા સંરચનાત્મક (structural) સમગ્રના જ અંશો હોય છે. તેમની વચ્ચે પુષ્ટિનો સંબંધ હોય કે વિરોધનો સંબંધ હોય. આ મતમાં, અંતિમવાદી સ્વરૂપવાદીઓના મતમાં ભાષાતત્ત્વોની ઉપર જે સર્વોપરિ ભાર મુકાતો તે મર્યાદિત થયો. એ બંને સંપ્રદાયોએ કાવ્યભાષાની સંરચના અને વર્ણસંઘટના (euphonics) પરત્વે મહત્ત્વનાં અધ્યયનો બહાર પાડ્યાં.

બીજી બાજુ, સ્વરૂપવાદીઓએ સાહિત્યકૃતિના વસ્તુસંભારને મુખ્ય દરવાજેથી વિદાય કરી દીધેલી, તેને અખંડતાવાદ અને સંરચનાવાદે જાણે કે બારી વાટે પુનઃપ્રવેશ આપ્યો. વસ્તુ સંભાર એ સાહિત્યકૃતિનું લક્ષ્ય નથી, પણ કૃતિની સર્વાંગીણ સમવેત સંરચનામાંનું એક તત્ત્વ છે. આવા અભિગમના એક પરિણામ તરીકે વસ્તુસંભાર અને સ્વરૂપના દ્વંદ્વની, ભાષાના સંકેત અને સંકેતિતનાં દ્વંદ્વની, નવેસરથી વ્યાખ્યા થઈ. સાહિત્ય તેના નિર્દિષ્ટ કે વાચ્ય (referent) ની પસંદગી બાબત ઉદાસીન હોય છે. તો પણ તેને સાવ વાચ્ય વિના નથી ચાલતું. પણ એ સ્પષ્ટ છે કે સાહિત્યનાં વાચ્યોનું એક અનન્ય લક્ષણ એ છે કે તેમનું કોઈ વાસ્તવિક અસ્તિત્વ નથી હોતું. સાહિત્ય 'કપોલકલ્પિત' (fictive) હોય છે. કૃતિના કેટલાંક તત્ત્વો અનુભવમાંથી આવ્યાં હોય તો પણ તેમનું કૃતિમાંનું કાર્ય ઈતર તત્ત્વોથી જરા પણ ભિન્ન નથી હોતું.

સાહિત્ય તત્ત્વત: 'કપોલકલ્પિત' હોવાથી તેનું ગ્રહણ વાચક પાસેથી બીજા કોઈ અનુભવના ગ્રહણથી જુદું જ પરિપ્રેક્ષ્ય માગી લે છે: એક તરફ, 'વર્ણવેલા પ્રસંગો અને પાત્રોનું એ જ રૂપે તો કશું પણ અસ્તિત્વ નથી' એવું જ્ઞાન, અને છતાં પણ બીજી તરફ, તેમનું કશુંક અસ્તિત્વ છે એમ માનવાની તૈયારી કે 'સ્વેચ્છાએ સ્તંભિત અવિશ્વાસ' (willing suspension of disbelief)—આ રીતે સાહિત્ય-સૃષ્ટિ પરત્વે વિશ્વાસ અને અવિશ્વાસની વચ્ચે વાચકના મનમાં સામસામા તાણની, તંગપણાની અવસ્થા ઉત્પન્ન કરાય છે. ગદ્યમાં નિર્દેશાર્થોને—વાચ્યોને બુદ્ધિસંગત કરવાનું (rationalize) વલણ હોય છે. પણ કાવ્યનું વાચ્ય બુદ્ધિ-વિસંગત (irrational) હોય છે—જેમ કે લક્ષણા કે ઉપચારનું

(metaphor) તત્ત્વ. આથી જ કાવ્ય વાચકની પાસે વધારે પ્રયાસ માગી લે છે, જેથી કરીને દ્વિ-અર્થી અભિપ્રેતનું આકલન થઈ શકે. રોમેન્ટિક ' વક્રતા ' (irony) માં આ વિશ્વાસ-અવિશ્વાસ વચ્ચેના તંગ ખેંચાણનો વ્યવસ્થિત લાભ લેવાય છે. બીજી બાજુ, જ્યારે લેખક ' આંખે દેખ્યો ' હાલ આપતો હોય છે, ત્યારે તે પણ એક સાહિત્યિક રચનાયુક્તિ હોય છે. આ પ્રમાણે સાહિત્યમાં પ્રસ્તુત વાચ્યોના વિવિધ મોભાનું વિશ્લેષણ કરવું એ સંરચનાવાદને માટે નવો અભ્યાસવિષય બન્યો.

—હરિવલ્લભ ભાયાણી

(વિલિયમ હાર્કિન્સના લેખને આધારે)

'ઊહાપોહ' વિશેની માહિતી

પ્રકાશન સ્થળ : ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨

પ્રકાશન અવધિ : માસિક

મુદ્રકનું નામ : સૌ. ઉષા સુરેશ જોષી

નાગરિકતા : ભારતીય

સરનામું : ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨

પ્રકાશકનું નામ
નાગરિકતા
સરનામું } ઉપર પ્રમાણે

તંત્રીઓ : સૌ. ઉષા જોષી (ભારતીય) ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨

જયન્ત પારેખ, (ભારતીય) A/20, અભિષેક એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ-૭૭ A S

રસિક શાહ (ભારતીય) 'વિનોદ', રાયચંદ રોડ, ગોવાલિયા ટેંક, મુંબઈ-૨૬

સામયિકના માલિક : સૌ. ઉષા સુરેશ જોષી

સરનામું : ઉપર પ્રમાણે

હું, સૌ. ઉષા સુરેશ જોષી, આથી જાહેર કરું છું કે ઉપરની વીગતો મારી જાણ પ્રમાણે સાચી છે.

સૌ. ઉષા જોષી

૧૬-૩-૭૦

ઉષા જોષીએ સત્ય મુદ્રિકા, હુજરાતપાગા, વડોદરા-૧ માં છાપીને ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨ થી પ્રગટ કર્યું.

ઊહાપોહ

૮

એપ્રિલ ૧૯૭૦

વર્ષ ૧ અંક ૮

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટૅંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ,
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવા. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ'
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટૅંક,
મુંબઈ-૨૬

રાધેશ્યામ શર્મા
સીતારામ સદન,
સુલોચના પાર્ક, ગીતામંદિર રોડ,
અમદાવાદ-૨૨

નટવરસિંહ પરમાર
બામા સ્ટ્રીટ, નાનપુરા,
સુરત.

જાહેરખબરના દર

એક પાનના રૂ. ૧૦૦, અંદરનું પૂઠું રૂ. ૧૫૦, છેલ્લું પૂઠું રૂ. ૨૦૦.
વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૩, છૂટક કિંમત ત્રીસ પૈસા

'ઊહાપોહ' દર મહિનાની બાવીસમીએ પ્રગટ થાય છે.

અત્રતત્ર

આવર્તની વચ્ચે સ્થિર કેન્દ્ર હોય છે. એમાંથી જ કેન્દ્રાનુગામી અને કેન્દ્રોત્સારી બળોની ત્રિજ્યાઓ વિસ્તરતી હોય છે. આ સ્થિર કેન્દ્રની પ્રતીતિ સર્જકને હોવી જોઈએ. આ સ્થિરતા તે ગતિનું જન્મસ્થાન છે. ગતિની પરિણતિ શેમાં થાય છે? એ તો દરેક સર્જકના આગવા સાક્ષાત્કાર પર આધાર રાખે છે. જે સર્જક ગતિના આદિબિન્દુથી પ્રારમ્ભ કરે છે તેનું સન્ધાન મૂળ સાથે છે. સર્જકમાં મૂળ સાથેનું આ સન્ધાન સિદ્ધ કરવાની ઇચ્છા-અનુસાન્ધત્સા હોવી જોઈએ. વહેતા પ્રવાહ સાથે ભળી જનારમાં આ અનુસન્ધિત્સા હોતી નથી. આથી વંડી પરના ઘાસની જેમ એ તરત કરમાઈ જાય છે.

ગતિમાં એકવિધતા ન હોઈ શકે, આથી એનાં વૈચિત્ર્યને જ જે અસહિષ્ણુતાપૂર્વક નકારે; રૂઢને જ ધ્રુવ ગણે, તેઓ પણ મૂળને પામ્યા નથી હોતા. એઓ જાણ્યેઅજાણ્યે જડતાને નોતરી બેસે છે. આ પ્રકારની તત્સમવૃત્તિ (conformism) સાહિત્યને ઉપકારક નહીં નીવડે. એથી ઊફરા ચાલ્યા વિના સર્જકને પોતાની આગવી દિશા નહીં જડે, અને સાહિત્યમાં સંઘ કાઢીને ચાલવાનો ઝાઝો મહિમા નથી. આથી સર્જકે પ્રભાવક તત્ત્વોથી સાવધ રહેવું જોઈએ. જેને ચિત્તધાતુમાં આત્મસાત્ કરીને જીરવી શકાય તેને સ્વીકારવું, જેને કારણે સ્વત્વ જ લોપાઈ જાય તેના અનુકરણનો મોહ છોડી દેવો.

એઝરા પાઉણ્ડે આદેશ આપ્યો હતો– ' Make it new. ' આમ તો એ સાવ સામાન્ય વાત લાગે છે, પણ સાથે સાથે એ ઘણું અઘરું છે એ પણ સ્વીકારવું રહ્યું. આપણા દેશની આબોહવામાં તો નવીનનો મહિમા નથી, સનાતનનો મહિમા છે. અલબત્ત, ઘણી વાર પુરાતન જ સનાતન લાગવા માંડે છે. સાથે સાથે પ્રતિભાના અનિવાર્ય લક્ષણ તરીકે નવનવોન્મેષને ચીંધી બતાવવામાં આવે છે. આપણે કાને ' પ્રશિષ્ટ ' શબ્દ ઘણો અથડાયા કરે છે. વિદ્યાપીઠોના અભ્યાસક્રમમાં અને પ્રશ્નપત્રોમાં ' પ્રશિષ્ટ ' નો જ મહિમા ભારે છે. પણ એ ' પ્રશિષ્ટ ' નું વ્યાવર્તક લક્ષણ

ઉ
હા
પો
હ

એપ્રિલ ૧૯૬૭
વર્ષ ૧ અંક ૮

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
૩૫-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવા. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ'
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

રાધેશ્યામ શર્મા
સીતારામ સદન,
ભુલાભાઈ પાર્ક, ગીતામંદિર રોડ,
અમદાવાદ-૨૨

નટવરસિંહ પરમાર
બાવા સ્ટ્રીટ, નાનપુરા
સુરત.

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૩, છૂટક કિંમત ત્રીસ પૈસા

'ઊહાપોહ' દર મહિનાની બાવીસમીએ પ્રગટ થાય છે.

આવર્તની વચ્ચે સ્થિર કેન્દ્ર હોય છે. એમાંથી જ કેન્દ્રાનુગામી અને કેન્દ્રોત્સારી બળોની ત્રિજ્યાઓ વિસ્તરતી હોય છે. આ સ્થિર કેન્દ્રની પ્રતીતિ સર્જકને હોવી જોઈએ. આ સ્થિરતા તે ગતિનું જન્મસ્થાન છે. ગતિની પરિણતિ શેમાં થાય છે? એ તો દરેક સર્જકના આગવા સાક્ષાત્કાર પર આધાર રાખે છે. જે સર્જક ગતિના આદિબિન્દુથી પ્રારમ્ભ કરે છે તેનું સન્ધાન મૂળ સાથે છે. સર્જકમાં મૂળ સાથેનું આ સન્ધાન સિદ્ધ કરવાની ઇચ્છા-અનુસાન્ધિત્સા હોવી જોઈએ. વહેતા પ્રવાહ સાથે ભળી જનારમાં આ અનુસન્ધિત્સા હોતી નથી. આથી વંડી પરના ઘાસની જેમ એ તરત કરમાઈ જાય છે.

ગતિમાં એકવિધતા ન હોઈ શકે, આથી એનાં વૈચિત્ર્યને જ જે અસહિષ્ણુતાપૂર્વક નકારે; રૂઢને જ ધ્રુવ ગણે, તેઓ પણ મૂળને પામ્યા નથી હોતા. એઓ જાણ્યેઅજાણ્યે જડતાને નોતરી બેસે છે. આ પ્રકારની તત્સમવૃત્તિ (conformism) સાહિત્યને ઉપકારક નહીં નીવડે. એથી ઉફરા ચાલ્યા વિના સર્જકને પોતાની આગવી દિશા નહીં જડે, અને સાહિત્યમાં સંઘ કાઢીને ચાલવાનો ઝાઝો મહિમા નથી. આથી સર્જકે પ્રભાવક તત્ત્વોથી સાવધ રહેવું જોઈએ. જેને ચિત્તધાતુમાં આત્મસાત્ કરીને ઉગરવી શકાય તેને સ્વીકારવું, જેને કારણે સ્વત્વ જ લોપાઈ જાય તેના અનુકરણનો મોહ છોડી દેવો.

એઝરા પાઉણ્ડે આદેશ આપ્યો હતો– 'Make it new.' આમ તો એ સાવ સામાન્ય વાત લાગે છે, પણ સાથે સાથે એ ઘણું અઘરું છે એ પણ સ્વીકારવું રહ્યું. આપણા દેશની આબોહવામાં તો નવીનનો મહિમા નથી, સનાતનનો મહિમા છે. અલબત્ત, ઘણી વાર પુરાતન જ સનાતન લાગવા માંડે છે. સાથે સાથે પ્રતિભાના અનિવાર્ય લક્ષણ તરીકે નવનવોન્મેષને ચીંધી બતાવવામાં આવે છે. આપણે કાને 'પ્રશિષ્ટ' શબ્દ ઘણો અથડાયા કરે છે. વિદ્યાપીઠોના અભ્યાસક્રમમાં અને પ્રશ્નપત્રોમાં 'પ્રશિષ્ટ'નો જ મહિમા ભારે છે. પણ એ 'પ્રશિષ્ટ'નું વ્યાવર્તક લક્ષણ

શું ? ત્રિકાલાબાધિતતા ? એ લક્ષણ આપણે 'પ્રશિષ્ટ' ગણેલી બધી કૃતિઓમાં ચીંધી બતાવી શકીશું ?

નવીન માટેનો આગ્રહ શા માટે રાખવામાં આવે છે ? એક તો એ કે સર્જનમાત્રમાં મૌલિકતાનું જ ગૌરવ થવું જોઈએ. જે મૌલિક હોય તેમાં કશા પૂર્વવર્તીનું પુનરાવર્તન કે અનુકરણ નહીં હોય. બીજું એ કે જીવનસંદર્ભ બદલાતો રહે છે. કલાપીની 'ગ્રામ્યમાતા'ને આજે શોધવા જવાનો અર્થ નથી. રમણલાલ દેસાઈની 'ગ્રામલક્ષ્મી'ના ચહેરા પર પણ હવે રિફાઈનરી અને ફર્ટિલાઈઝરના રાસાયણિક ત્વચના ડાઘા છે. ફૂલોનાં અંગ ધૂમાડાથી ખરડાયેલા છે. ઉમાશંકર સુન્દરમે કલ્પેલી સખીઓ અને પ્રેયસીઓને આજે શોધવાનો અર્થ નથી. વિશ્વયુદ્ધની જામગરી હોલવાઈ નથી ત્યારે શાન્તિનાં કબૂતરોને ઉડાવવાથી કશું સરવાનું નથી. વાતાવરણમાં જે હિંસકતા છે, અમાનુષી બર્બરતા છે તેના પ્રત્યે આંખ આડા કાન કરવાથી તો યુગદ્રોહનું પાતક વહોરી લેવા જેવું થશે. કમલવનમાંથી બહાર નીકળવું પડશે. અણિશુદ્ધ નિર્દોષિતા કામ્ય છે ખરી, પણ એ આપણી પાસે બચી છે ખરી ?

સર્જક તો દિલચોરી કરીને જીવી શકે નહીં. એ કશાથી બચીને ચાલે નહીં. આથી યુગની સંવેદનાને અનુભવવા જેટલો એ પોતાનો વિસ્તાર કરે અને એને ઘાટ આપે, એની દ્વારા પછીની પેઢી એ યુગને ઓળખે. પણ કોઈ કહેશે: 'એવા સર્જકો તો વિરલ.' એ વાત સાચી છે, એમને મહત્તાનો કે સ્વીકૃતિનો દાવો કરવો પડતો નથી. જમાને જમાને સહૃદયો એમની કૃતિ તરફ વળે છે ને પોષણ પામે છે. આ એમની કૃતિમાં રહેલું સનાતન તત્ત્વ.

આ સિવાયનું ઘણું સરજાતું રહે છે, કોઈક વાર એનો જ ઘોંઘાટ વિશેષ હોય છે. એના સૂરમાં સૂર પુરાવીને ચાલુ સરઘસમાં સામેલ થઈ જનારા ઘણા હોય છે. એમને માટે આત્મહત્યા સહેલી થઈ પડે છે. પોતાનો સૂર કેળવ્યા વિના પોતાની ઓળખાણ શી રીતે આપી શકાય ? પણ પોતાનો સૂર શોધ્યા વિના કીર્તિને શોધવી એ નરી બાલિશતા છે.

એક બાજુ આ સરઘસવાળાઓનો ઘોંઘાટ છે તો બીજી બાજુ સ્વીકૃતિના સિક્કા પાડનારાઓની ટંકશાળનો ઘોંઘાટ પણ ચાલુ જ હોય છે. એ બધાં વચ્ચે પોતાનું એકાન્ત શોધી લેનારો જ બે શબ્દને જોડી શકે. એ ત્યારે કશાની સેહમાં દબાય નહીં. આ બધું આપણે જાણીએ છીએ, સ્વીકારીએ છીએ ને છતાં...

—માફ કરજો રિલ્કેને ટાંકું તો—

"I always say, my motto is 'Art for my sake.' If I don't want to, I won't. The difficulty is to find exactly the form one's passion—work is produced by passion

with me, like kisses— is it with you ?— wants to take... These damned old stagers want to train up a child in the way it should grow... they want me to have form : that means, they want me to have their pernicious ossiferous skin-and-grief form and I won't... "

' I won'tની આ બુલંદ ખુમારી આપણામાં છે ખરી ? આ મુદ્દો જે લોકો સાચી ભાવનાથી સમજતા નથી તેઓ તો એમ જ કહેવાના : " તમને તો આપણામાં જ કશું લાગતું નથી, જે છે તે બધું પશ્ચિમમાં જ દેખાય છે, અને તે પણ અમુક તમને ગમતા લેખકોમાં ! " પશ્ચિમપરસ્તી તો દાસત્વનો પ્રકાર જ થયો, અને જે દાસવૃત્તિ રાખે તેનામાં ય આવી બુલંદ ખુમારીની આશા રાખી ન શકાય. મારી સજ્જતા કેળવવા માટે પોષણરૂપે હું સર્જકોની કૃતિ જોડેનો અપરોક્ષ સંપર્ક કેળવું એ તો મારો અબાધિત અધિકાર છે. પણ કોઈ કાફકા વાંચે તો કાફકાની જેમ લખવા માટે નહીં. કાફકા વાંચ્યાથી —સાચી રીતે વાંચ્યાથી જ એવી મનોવૃત્તિ નષ્ટ થઈ જાય. જેઓ સાહિત્યનો સાચો સંપર્ક સાધતા નથી તેઓ જ આવી વૃત્તિનો ભોગ બનતા હોય છે. આથી જ તો આપણા સાહિત્યમાં અને વિવેચનમાં આજકાલ દાદાવાદ સરરિયાલિઝમ અસ્તિત્વવાદ વગેરે સંજ્ઞાઓનાં નામ લેવાતાં હોય છે. અણસમજુ વિવેચકો આવી કેટલીક સંજ્ઞાઓને જ નવીનતાના પર્યાયરૂપ ગણી લેતા હોય છે. ભૂતકાળ, પરંપરા સાથે વિચ્છેદ સાધવો, કારણ કે એ ભૂતકાળ છે અને ભવિષ્ય તરફ ધસી જવું પછી ભલે ભવિષ્ય ધૂંધળું હોય, એટલું ધૂંધળું કે એને કશો આકાર પણ નહીં હોય. ડી. એચ. લોરેન્સે ક્યાં નહોતું કહ્યું : " ....he must react strongly against his immediate predecessors, in order to free himself from them. " તો પછી એને માટે રહ્યું શું ? ભૂતકાળને નકારવો છે, ભવિષ્યને તો હજી આકાર પ્રાપ્ત થયો નથી. જે રહ્યું તે આ " flashpoint awareness of real in its sunlit immediacy " આને સ્વીકારવાનું ખમીર હોવું જોઈએ. પણ આપણે ત્યાં તો ઘણા સૂર્યની પ્રત્યક્ષતાથી બચવા ગમે તેના પડછાયાનો આશ્રય લઈ લે છે.

આ સાથે ' સંઘર્ષ ', ' કટોકટીનો તબક્કો ', ' સંક્રાન્તિકાળ ' એવી સંજ્ઞાઓ પણ અહીંતહીં વપરાતી જોઈએ છીએ. આ ' Intellectual catastrophism ' પણ આખરે તો આગ્રહપૂર્વક કેળવેલો વાદ છે અને કવિતાને વાદથી ઝાઝો લાભ થયો નથી, ભલે કવિને થયો હોય. આ સંઘર્ષો વચ્ચે જે વિશદ નિર્ભ્રાન્ત મુક્તિની ક્ષણ છે તે

કવિતાની ભોંય છે. સંઘર્ષનો ઝપાટો તે કવિતાનું બળ નથી. એ બધું ડહોળી નાંખે, પણ કવિતાનું મુખ તો સ્વચ્છ હોય.

આની વિરુદ્ધમાં કેટલીક વાર જાણી કરીને અંતિમે જવાનું વલણ જોવામાં આવે છે. એક અંતિમથી બીજા અંતિમે ધસી જવાનો મોટો ઝોલો જ કેટલાકને આનન્દ આપે છે. બૌદ્ધિક પકડમાંથી છૂટવા માટે અબૌદ્ધિકનો આશ્રય લેવામા આવે છે, તો રખેને પરિવર્તન કરવાનું રહી જાય એવી ભયપૂર્વકની સભાનતા જ ઘણી વાર વળગણરૂપ બની રહે છે. અહંતાપૂર્વકની આત્મસ્થાપના જ જાણે પ્રમાણભૂતતા આપી દે છે એવી ભોળી માન્યતા ધરાવીને ઘણા કવિતામાં પણ આ 'હું' ને ફરી ફરી જાડો ઘૂંટયા કરે છે. આ બધા સંક્ષોભો અને આવેગો સાર્થક કરે એવું જો સર્જકને લાધ્યું નહીં હોય તો આ ફીણ તો હવામાં ઊડી જશે, પછી તો અવશેષમાં જેટલી કવિતા બચી હશે તેટલી જ સાર્થકતા.

—સુરેશ હ. જોષી

શૈલીની વિભાવનાઓ

(ગતાંકથી ચાલુ)

Riffarterre ના તાર્કિક સોપાનો આ પ્રકારનાં છે:

(૧) લેખક સંક્રમણ કરતી વખતે જે સાધનથી અસર ઉપજાવે છે તે શૈલી છે.

માટે (૨) લેખક ભાષાના જે રૂપો પ્રયોજે તેની સાથે તેના આશયનો સંબંધ જોડવાથી શૈલીના અભ્યાસનો એક માર્ગ પ્રાપ્ત થાય છે.

પરંતુ (૩) આશયોની પુનઃપ્રાપ્તિ થતી નથી.

માટે (૪) ભાવકોના પ્રતિભાવોનો અભ્યાસ આપણે કરવો જોઈએ.

પરંતુ (૫) આત્મલક્ષી મૂલ્યાંકનથી ભાવકના પ્રતિભાવો છિન્નભિન્ન થાય છે.

માટે (૬) શૈલીગત યુક્તિની ઉપસ્થિતિના માત્ર સંકેત તરીકે જ ભાવકના પ્રતિભાવોને આપણે આંકવા જોઈએ.

પરંતુ (૭) શૈલીગત યુક્તિની ઉપસ્થિતિના માત્ર સંકેત

તરીકે ભાવકના પ્રતિભાવો અવિશ્વસનીય પણ નીવડે.

માટે (૭) સંદર્ભયુક્ત સ્વીકૃત ધોરણોથી જોવા મળતી ભિન્નતાના રચનાગત માપદંડ દ્વારા ભાવકના પ્રતિભાવોના પુરાવાઓને આપણે નિયમનમાં રાખી શકીએ.

હવે...

હવે શું રહ્યું ? શૈલીપૃથક્કરણકાર પાસે બધી વીગતો છે, કૃતિમાં જોવા મળતી શૈલીગત યોજનાની યાદી છે છતાં કોઈ વિશિષ્ટ શૈલીગત યુક્તિ પ્રયોજાઈ કે નહીં, અને કૃતિની બીજી શૈલીગત યુક્તિઓના સંદર્ભમાં તે કઈ રીતે પ્રયોજાઈ - આવી સમસ્યાનો ઉકેલ તો બાકી જ રહે છે. આ સમસ્યાઓના નિરાકરણ માટે વસ્તુલક્ષી વૈજ્ઞાનિક માર્ગ છે ખરો ? મારી દૃષ્ટિએ આવો માર્ગ નથી. લેખકનો સંદેશ તેના આશયો પ્રમાણે ઉકેલાયો છે એવી પ્રતીતિ લેખકને શૈલીના સાધન દ્વારા થાય છે એવું Riffarterre એક બાજુએ સ્વીકારે છે અને બીજી બાજુએ આ પ્રકારના કોઈ પણ સંદેશના આવા વિશિષ્ટ ઉકેલને શૈલીગત અસરના આંતરિક પુરાવા તરીકે અવિશ્વસનીય ગણાવે છે. તેમની વિચારસરણીનો મૂળભૂત વિરોધાભાસ અહીં રહેલો છે. એનો અર્થ એવો થયો કે શૈલી ભાગ્યે જ સફળ થઈ શકતી હોય છે.

શૈલીનું વૈજ્ઞાનિક વર્ણન તેના સાહિત્યિક કાર્ય અને મૂલ્યની કોઈ પણ ચર્ચા કરતાં પહેલાં થવું જોઈએ, એવી Riffaterre ની દલીલ પાછળની માન્યતા આ પ્રકારની ચર્ચાઓને સહાયક નીવડવાને બદલે રૂંધે છે. સાહિત્યવિવેચકને પોતાના વિવેચનકાર્યની પૂર્ણતા પામવા માટે સહેજ પણ આગળ વધવા નહીં દે અને આ બધી સંકુલ વીગતો વડે Riffaterre ની પદ્ધતિ વિવેચકને બોજારૂપ થઈ પડશે, તેમણે પ્રયોજેલી ભાષાકીય વિભાવનાઓ મહત્ત્વની નથી એવું કહેવાનો આશય નથી. મેલવિલના અવતરણ પરની ટીકાને ફળદાયી બનાવવામાં તેમની પરિભાષાએ સારો એવો ભાગ ભજવ્યો છે. પણ તેમણે કરેલી આ ટીકા તેમની ભારે બોજારૂપ પદ્ધતિથી જ કરવામાં આવી છે એવો કોઈ પુરાવો નથી. અન્ય કોઈ પણ સાહિત્યવિવેચકની જેમ તેઓ પણ મેલવિલના વાક્યના તથા તે વાક્ય જે કૃતિનો અંશ છે તે કૃતિના સાહિત્યિક રસ અને મૂલ્યથી પ્રભાવિત થયા હશે અને આ આત્મલક્ષી પ્રતિભાવને પ્રકટાવનાર વસ્તુલક્ષી સાધનોનું પૃથક્કરણ કરવા કદાચ તેઓ પ્રેરાયા હશે એમ લાગે છે.

જે. વોરબર્ગ: સુયોગ્ય વિકલ્પ

જેરેમી વોરબર્ગના 'Some Aspects of style' લેખમાં અર્વા-

ચીન ભાષાવિજ્ઞાનની વિશિષ્ટ પરિભાષા પ્રયોજાઈ નથી, પણ અર્વાચીન ભાષા વિજ્ઞાનની લાક્ષણિકતા—મૂલ સિદ્ધાન્તને બદલે કાર્યસિદ્ધાન્ત પ્રયોજવો—જેવા મળે છે. પરમ્પરાગત વાગ્ઝટાના મૂલ્ય સિદ્ધાન્તોને તેઓ મિથ્યા કહીને નકારી કાઢે છે. સુયોગ્ય વિકલ્પ તરીકેની શૈલીની તેમની વિભાવના સાહિત્ય વિવેચકને બહુ ઉપયોગી થઈ પડશે કે કેમ તે શંકાસ્પદ છે. સ્વરૂપ અને સામગ્રી જુદા જુદા પદાર્થો છે અને કોઈ ઉક્તિનો અર્થ તેની અભિવ્યક્તિની રીત બદલાવા છતા એનો એ રહે છે એવા વિચારોનો તેમણે વિરોધ કર્યો. પરંતુ શૈલીની તેમની વિભાવના આપણને આ જ પ્રકારના અનુમાનો કરવા પ્રેરે છે. શૈલીની ભૂમિકા શબ્દાર્થની નહી પણ સન્દર્ભયુક્ત અર્થની છે એમ સ્વીકારીને વેારબર્ગ પ્રારંભ કરે છે: "તમે જે અનુભવ વ્યક્ત કરવા માગતા હો તેનુ યોગ્ય પ્રતીક તમામ પ્રકારના શક્ય શબ્દો અને શબ્દયોજનાઓમાથી (દા. ત. શ્વાનને બદલે માર્જાર શબ્દ પ્રયોજીને) શોધી કાઢવામા ભાષાનો સાચો ઉપયોગ રહે છે. તમે જે અનુભવ વ્યક્ત કરવા માગતા હો તેનું યોગ્ય પ્રતીક દેખીતી રીતે સમાનાર્થી લાગતા (દા. ત. મીનીને બદલે બિલાડી પ્રયોજીને) શબ્દોમાથી શોધી કાઢવામા સારી શૈલીનું રહસ્ય મારી દૃષ્ટિએ રહેલુ છે. એનો અર્થ એ થયો કે શૈલીની ભૂમિકા અનિવાર્યતયા ભાષાકીય ભૂમિકા છે, ભાષાકીય ભૂમિકા અનિવાર્યતના શૈલીગત ભૂમિકા નથી. આ દૃષ્ટિબિંદુ સામાન્ય હોવા છતા ગેરમાર્ગે દોરનારો છે."

સાહિત્યકારની પ્રવૃત્તિ માટે શૈલી જો વ્યાપક સંજ્ઞા હોય તો કળામા (જીવનથી ભિન્ન) ભાષાકીય ઘટનાઓ અનિવાર્યપણે શૈલીગત ઘટનાઓ ગણાય એવી દલીલ હું કરુ. કલ્પનોત્થ સાહિત્યકાર અસ્તિત્વ ધગવતી ઘટનાઓ વર્ણવવા ભાષાનો ઉપયોગ ન કરતો હોવાને કારણે શબ્દોના વાચ્યાર્થમાથી રસલક્ષી મૂલ્ય પ્રાપ્ત થાય છે

સારી શૈલી માટેના વેારબર્ગના માપદંડ જોઈને કોઈ પ્રશ્ન પૂછી શકે પ્રતીકરચનાની સુયોગ્યતાનો નિર્ણય કોણ કરે? વેારબર્ગના કથનાનુસાર વક્તા અથવા લેખક જ આ નિર્ણય કરવાના અધિકારી ગણાય, પણ વિવેચકને આ વડે કંઈ મદદ મળવાની નથી. લેખક જે અનુભવ વ્યકત કરવા માગતો હોય તે શોધી કાઢીને વિવેચકે પ્રતીકરચનાની યોગ્યતા તપાસવી જોઈએ એમ અહી જણાય છે. જો વિવેચક કૃતિ સિવાય બીજે કયાક આ 'અનુભવ શોધવા જશે તો intentional fallacy ના દોષમા તે સરી પડશે અને વીમસેટ વિલિયમના ભરપટે અવતરણો ટાકનાર વેારબર્ગને ભાગ્યે જ આ અભિપ્રેત હોય. પરંતુ જો વિવેચક કૃતિમા અથવા પંક્તિમા વ્યકત થયેલ અનુભવનુ જ્ઞાન ધગવતો હોય તો જે શૈલીની પરીક્ષા

કરવા તેણે જ્યાંથી આરમ્ભ કર્યો ત્યાં જ એ પાછો નથી આવતો ? વોરબર્ગ તો મોટે ભાગે ના જ પાડશે, કારણ કે કોઈ ઉક્તિની ભાષા સમ્પૂર્ણપણે શૈલી નથી. હું માનું છું ત્યાં સુધી તેઓને એવી દલીલ કરવી પડે કે કૃતિનો વાચ્યાર્થ તો એ અનુભવ કર્યો છે તે જ બતાવશે, અને આપણે સન્દર્ભયુક્ત પ્રતીકરચનામાં ગોગ્યતાની વિવિધ કક્ષાઓ જોઈ શકીશું. "આ પ્રકારનાં દૃષ્ટાન્તોમાં (જેમ્સ જોયસ જેવાના) શૈલીનું પરીક્ષણ અથવા એ રીતની યોગ્યતા-અયોગ્યતાનો નિર્ણય કરવાનું અઘરું પણ લાગે, એનું કારણ માત્ર એટલું જ કે એ અનુભવ સમજ્યા કે નહીં એ વિશે આપણે નિશ્ચંત હોતા નથી."—'Finnegans wake' કૃતિની ચર્ચા પાછળ કંઈક આવો વિચાર જોવા મળે છે.

સાહિત્યિક ભાષાના હાર્દમાં રહેલા ગાઢ વિરોધાભાસની આસપાસ તેને કદીય ઓળખ્યા વિના વોરબર્ગ ઘુમરાતા હોય એમ મને લાગે છે. કલ્પનોત્થ લેખક જે વર્ણવે છે તે સર્જે છે—વિરોધાભાસ આ છે. પ્રત્યેક કલ્પનોત્થ ઉક્તિ, તે દ્વારા વ્યક્ત થતા અનુભવની સુયોગ્ય પ્રતીકરચના છે, કારણ કે એ અનુભવની અન્ય કોઈ પ્રતીકરચના શકય નથી, એનું આમાંથી ફલિત થાય છે.

કોઈ પણ ઉક્તિમાં વ્યક્ત થયેલ અર્થ એ રીત સિવાય બીજી કોઈ પણ રીતે આપણે પામી ન શકીએ એવા તેમના પ્રારમ્ભના સૂચનમાં આપણે તેમની દલીલમાં રહેલી સંદિગ્ધતા જોઈ શકીએ છીએ. આ સૂચન સાહિત્યિક ઉક્તિઓ માટે સાચું છે પણ અસાહિત્યિક ઉક્તિઓ માટે સાચું નથી. ('વરસાદ પડે છે' એવી ઉક્તિમાં વરસાદનો ભૌતિક પુરાવો એ ઉક્તિ સમજવામાં મદદરૂપ થઈ શકે.) પરંતુ શૈલીના પરીક્ષણ માટે વોરબર્ગે નમૂના તરીકે અસાહિત્યિક ઉક્તિઓને કેન્દ્રમાં રાખી છે. કારણ કે જે અનુભવ વત્તેઓછે અંશે તેની પ્રતીકરચના સાથે સંકળાયા વિનાનો સ્વતંત્ર હોય તેની ચર્ચા-વિચારણા આપણે અસાહિત્યિક ઉક્તિ-ઓના સન્દર્ભમાં જ કરી શકીએ.

આમ છતાં સાહિત્યિક ભૂમિકાની વાત આપણે કઈ રીતે આદતને જોરે આ જ પ્રમાણે કરવા જઈએ છીએ એ બહુ સહેલાઈથી દેખાઈ આવે છે. જે સાચા અનુભવજગતમાંથી શબ્દોને અર્થ પ્રાપ્ત થતો હોય છે તે જગત સાથે આપણે શબ્દોને જેટલે અંશે સાંકળી શકીએ તેટલે અંશે તેઓ સાર્થ હોય છે. વાચકો તરીકે આપણે બધાએ અભિજ્ઞાનો રોમાંચ અનુભવ્યો છે. જો સાહિત્યકૃતિઓના પરીક્ષણમાં આપણે અનુભવની યોગ્યતાનું પરીક્ષણ નથી કરતા તો શાનું પરીક્ષણ કરીએ છીએ ?

અસાહિત્યિક ભૂમિકાએ શબ્દો માત્ર કશાકને વ્યક્ત કરતા હોય છે જ્યારે સાહિત્યિક ભૂમિકાએ શબ્દો અભિવ્યક્ત પદાર્થ બની જતા હોય

છે— આ રીતે ભાષાની શક્યતાઓ કૃતિમાં કેટલે અંશે તાગવામાં આવી છે તેનું પરીક્ષણ આપણે કરીએ છીએ એવો જ ઉત્તર આપણે આપી શકીએ એમ હું માનું છું. આ વિચાર જુદા જુદા વિવેચકોએ જુદી જુદી રીતે વ્યકત કર્યો છે. એ. એન. વ્હાઈટ-હેડ આમ કહે છે: "ભાષા જે વ્યકત કરતી હોય તેનો પોતાનામાં સમન્વય કરી શકાય એવી યોજના એટલે સાહિત્યકળા." વીમસૉટે 'Verbal icon'ની ઉપમા પ્રયોજી છે. Winifred Nowottony આમ કહે છે: "જેને અર્થ છે પણ વિશિષ્ટતા નથી (સામાન્ય ભાષા) અને જેને વિશિષ્ટતા છે પણ અર્થ નથી (વાસ્તવ ભાષા-reality language)-આ બે વચ્ચે સેતુ રચવામાં-અથવા સેતુ રચવાનો આભાસ રચવામાં-સાહિત્યિક ભાષાની મહાન અને અદ્દ્ભુત વિશિષ્ટતા રહેલી છે"

Cameronએ દર્શાવ્યું છે તે પ્રમાણે સાહિત્યની ભાષા વર્ણનનો આભાસ ધરાવતી હોવાને કારણે આપણે સ્વાભાવિકતાથી સુયોગ્ય વિકલ્પનાં સન્દર્ભમાં લેખક દ્વારા થતા ભાષાના ઉપયોગ વિશે વિચારીએ. આમ છતાં આ વિભાવનાની મર્યાદા આપણે જાણી લેવી જોઈએ. અસંખ્ય શબ્દરૂપોમાંથી અમુકની પસંદગી લેખક કરતો હોય છે. આ પસંદગીના વ્યાપાર તરીકે લેખકની સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિને આપણે વર્ણવી શકીએ. અસાહિત્યિક વર્ણનોમાં જેનું વર્ણન કરવાનું છે તે વડે આ પસંદગી મર્યાદિત બને છે જ્યારે લેખક આગળ એવી કોઈ મર્યાદા હોતી નથી. જો હું કોઈ ક્ષ નામની વાસ્તવિક વ્યક્તિ વિશે વર્ણન કરવા માગતો હોઉં તો ઊંચો અથવા મહાન, ભીને વાન અથવા શ્યામ-ગમે તે પસંદ કરી શકું, વોરબર્ગના સિદ્ધાન્ત પ્રમાણે આ શૈલીગત પસંદગી ગણાય. પણ તેના માટે હું ઊંચો અથવા ઠીંગણો, કાળો અથવા રૂપાળો-એ પ્રમાણે કહી ન શકું. એ વ્યક્તિ જો કોઈ નવલકથાનું પાત્ર હોય તો ઊંચો અને રૂપાળો અથવા ઠીંગણો અને રૂપાળો અથવા ઊંચો અને કાળો-આમાંથી ગમે તે પસંદ કરી શકું. હું એને અ, બ, ક ગમે તે નામે બોલાવી શકું. આ બધી લાક્ષણિકતાઓનો ઉપયોગ હું અમુક સાહિત્યિક અસર જન્માવવા માટે અલબત્ત એકી સાથે કરી શકું.

આ પ્રકારની પસંદગીની સ્વતંત્રતાને લીધે સામાન્ય વર્ણનાત્મક લખાણો કરતાં સાહિત્યિક લખાણોનું કાર્ય ઓછું મુશ્કેલ બનવાને બદલે વધુ મુશ્કેલ બને છે, દરેક વસ્તુની પસંદગી થઈ શકે. સાહિત્યિક નિબંધનની રસલક્ષી શક્યતાઓ અને તર્ક વિશેની સર્જકની સૂઝ વડે જ આ બધા વિકલ્પોમાંથી કશાકની પસંદગી થઈ શકે છે....

આ રીતે જ્યારે આપણે એમ કહીએ છીએ કે અમુક વર્ણન

'અયોગ્ય' છે ત્યારે એનો અર્થ એટલો જ કે એ વર્ણન ધરાવતી કૃતિના નિબંધન દ્વારા પ્રગટેલી આકાંક્ષાઓ એ વર્ણનથી સંતોષાતી નથી. એવી જ રીતે પસંદગીનું પણ— કોઈ પણ વર્ણનની સત્યતા (rightness) વિશેની આપણી સૂઝ સાથે કંઈક અંશે એવા જ સંદર્ભના અન્ય, નિર્ણીત, શક્ય અથવા વાસ્તવિક વર્ણન વિશેની આપણી સૂઝ સંકળાયેલી હોઈ શકે પણ અહીં આગળ એક જ પદાર્થનાં વિવિધ વર્ણનો વચ્ચે ભેદ પાડવાને બદલે એ પ્રકારનાં અન્ય પદાર્થો કરતાં આપણી સમક્ષ વ્યક્ત થયેલો પદાર્થ વધુ હૃદયસ્પર્શી, રસપ્રદ, સુંદર છે એમ આપણે સ્વીકારીએ છીએ. ગંભીરતાથી વાંચતી વખતે ઘણી વખત આપણે કહીએ છીએ કે એ વર્ણનમાં લેખકને સફળતા મળી નથી, આ વાતને બીજી રીતે પણ કહી શકીએ : 'લેખક સાચી શબ્દ પસંદગી કરી શક્યો નથી.' પણ કયા પ્રકારની શબ્દ-પસંદગી કરવી જોઈએ એ આપણે કહેતા નથી જો એમ કહેવા જઈએ તો આપણે અનુસર્જન કરીશું. એ કાર્ય વિવેચનાત્મક બનવાને બદલે સર્જનાત્મક બની જશે.

સાહિત્યસર્જનમાં સર્જક કૃતિ રચતાં રચતાં જ જે કહેવાનું છે તે શોધી કાઢે છે અને ભાવક પણ આસ્વાદ કરતાં કરતાં જે કહેવાયું છે તે પામી લે છે. આસ્વાદમાં સર્જકની અભિવ્યક્તિ, અભિવ્યક્તિ પદાર્થ અને ભાવક પર થતી અસર— પરસ્પર ગૂંથાયેલાં હોય છે. સર્જક જે જાણે છે તેની અભિવ્યક્તિ ભાવકને અસર પહોંચાડીને કરે છે. આ પ્રક્રિયાનું માધ્યમ ભાષા છે, સાહિત્યકૃતિ રચનારા શબ્દોની વિશિષ્ટ પસંદગી અને તેમનાં અન્વયરૂપ ભાષા જ વસ્તુલક્ષી અને સુનિશ્ચિત સામગ્રી છે. કૃતિનો અભિવ્યક્તિ ઉદ્‌ભવ અને અને તેનાં પ્રભાવક પરિણામોનું અસ્તિત્વ છે પણ કૃતિનો ઉદ્‌ભવ પુનઃપ્રાપ્ય નથી અને તેનાં પ્રભાવક પરિણામો પરિવર્તનશીલ હોય છે. સાહિત્યિક નિબંધન વસ્તુલક્ષી અસ્તિત્વ ધરાવે છે, આ અસ્તિત્વને વસ્તુલક્ષી રીતે (અથવા વૈજ્ઞાનિક રીતે) વર્ણવી શકાય. આવા વર્ણનનું સાહિત્યવિવેચનમાં બહુ ઓછું મૂલ્ય છે, જો વસ્તુલક્ષી વર્ણનને વશ ન વર્તનારા માનવસંક્રમણની પ્રક્રિયા સાથે તેને સાંકળવામાં આવે તો જ તેનું મૂલ્ય છે. એટલા માટે નવલકથાની ભાષાનો પૂર્ણ અને સન્તોષકારક અભ્યાસ ભાષાશાસ્ત્રની કે શૈલીવિજ્ઞાનની પદ્ધતિ કરતાં સાહિત્યવિવેચનની પદ્ધતિથી થઈ શકે, જો કે ભાષાશાસ્ત્રની કે શૈલીવિજ્ઞાનની પદ્ધતિઓ આ અભ્યાસમાં મહત્ત્વનો ફાળો આપી શકે ખરી. સાહિત્ય વિવેચન આત્મલક્ષી પ્રતિભાવનો સમ્બન્ધ વસ્તુલક્ષી કૃતિ સાથે સાંકળીને સાહિત્ય કૃતિના અર્થ અને મૂલ્ય આંકવા મથે છે, મૂલ્યાંકનની સમજૂતી અને મનૈક્યની

સમ્પૂર્ણ પ્રાપ્તિ માટે સતત મથે છે, જો કે આ ધ્યેય અપ્રાપ્ય છે તેની સભાનતા સાહિત્યવિવેચન ધરાવે છે.

એફ આર. લેવિસ અને કથા-સાહિત્યનું નૈતિક પરિમાણ

...વિવેચક તરીકે ડૉ. લેવિસની બે છબિ જોવા મળે છે : 'પૃષ્ઠ પર છપાયેલા શબ્દો'નું સૂક્ષ્મ પૃથક્કરણ કરનારા વિવેચકની અને જીવન સાથે ગૂંથાયેલી સાહિત્યની જવાબદારીનો આગ્રહ રાખનારા અસામાન્ય નીતિવાદી વિવેચકની. આ બંને છબિઓ પરસ્પર વિરોધી નથી અને લેવિસના લખાણોમા આ બંને છબિ જોઈ શકાય છે. પણ પહેલા પ્રકારની તેમની છબિનો તેમના કાવ્યવિવેચનમા અને બીજા પ્રકારની છબિનો તેમના કથાસાહિત્યના વિવેચનમાં આપણે વિચાર કરીએ છીએ એ સાચું નથી. ભાષાની શક્યતાઓ વિશે સર્જકની સભાનતા કેટલી છે તેને આધારે તેમણે (મિલ્ટન જેવા) કવિઓનુ અને જીવન વિશેની સભાનતા સર્જકમા કેટલી છે તેને આધારે નવલકથાઓનું વિવેચન કર્યું છે. 'Great Tradition' મા સ્થાન પામેલા નવલકથાકારો નવલકથાના સ્વરૂપથી પરિચિત છે પણ અનુભૂતિ માટેની પ્રાણભૂત શક્તિ, જીવન સમક્ષની સાદર નિખાલસતા તથા વિશિષ્ટ નૈતિક ઉત્કટતાને લીધે આ બધા નવલકથાકારો વિશિષ્ટ સ્થાન ભોગવે છે. ફ્લોબેરે સ્વરૂપ અને શૈલીનો અત્યાગ્રહ રાખીને જીવનની ઉપેક્ષા કરી હતી એમ તેઓ માને છે.

"કવિતામાં 'મૂર્તતા' અને 'realization' પરથી નવલકથામાં 'જીવન' અને નૈતિક ઉત્કટતા' સુધી તેઓ કેવી રીતે પહોંચી ગયા તે શ્રીમની લેવિસના 'Fiction and The reading public' નામના લેખમાં જોઈ શકાય છે. કાવ્યવિવેચનમાં વિકસેલી સૂક્ષ્મ શબ્દગત પરીક્ષણ પદ્ધતિ કથાસાહિત્યના વિવેચનમાં કેટલે અંશે પ્રયોજી શકાય તેની સમસ્યા એ લેખમાં તેમણે હાથ ધરી છે.

"કવિતાની જેમ નવલકથા પણ શબ્દોની બનેલી છે એટલે કવિતા વિશે રિચાર્ડ્ઝે જે કહ્યું તે નવલકથાને પણ પ્રયોજી શકાય, પણ આમ કરવાથી વિવેચકને ઝાઝો લાભ થવાનો નથી, કારણ કે કવિતા અને નવલકથાની અસરકારકતાની રીતો જુદી જુદી છે.' નવલકથાની ભાષાના અભ્યાસને હતોત્સાહિત કરવાને બદલે સમસ્યાનું સ્વરૂપ કયા પ્રકારનુ છે તે નિર્દેશવાનો તેમનો આશય છે. તેમનું તારતમ્ય વિશિષ્ટ રીતે સંદિગ્ધ છે.

"The essential technique in art that works by using words is the way in which words are used, and a method is only justified by the use that is made of it; a bad novel is *ultimately* seen to fail not because of its methods but owing to a

fatal inferiority in the author's make up. "

આ વાકચમાં કાવ્યવિવેચનના સ્વરૂપ અને નવલકથા વિવેચનના સ્વરૂપમાં જોવા મળતો ભેદ વધુ સ્પષ્ટ બને છે. વાકચના પૂર્વાધમાં નવલકથાને ભાષાની કળા તરીકે ઓળખાવીને વાકચના ઉત્તરાર્ધમાં નવલકથાને જીવન માટેની વત્તીઓછી શક્તિ પ્રકટ કરતી કળા તરીકે ઓળખાવી છે. વાકયના પૂર્વાર્ધને કેન્દ્રમાં રાખીને જેયસને વિશિષ્ટ સ્થાન અર્પી શકાય, વાકચના ઉત્તરાર્ધને કેન્દ્રમાં રાખીએ તો તેમની ગણના એવા મહાન નવલકથાકાર તરીકે ન કરી શકાય. આ ભેદનું સાચું રહસ્ય તો ' used ' અને ' use ' શબ્દોમાં રહેલું છે. ' the way in which words are used ' વાકયાંશ વડે કળાકૃતિને antotelic તરીકે ઓળખાવાઈ છે, જ્યારે ' the use that is made of it' વાકયાંશ વડે સાહિત્ય અને જીવન વચ્ચેનો પરસ્પર સમ્બંધ સૂચવાય છે.

અહીં આપણે અર્થની ખૂબ નાજુકાઈ પાસે કામ લઈ રહ્યા છીએ. મહત્ત્વનો મુદ્દો એ છે કે વિવેચક સાહિત્યકૃતિના શાબ્દિક નિબન્ધન (ટેકનિક) સાથે સમ્બન્ધ રાખીને લેખકની નૈતિક સભાનતા, જીવનની ગુણવત્તા વ. અભિપ્રાયો સૂચન વડે તારવવાનું ભાવક પક્ષે છોડી દે છે કે પછી ટેકનિક, પદ્ધતિ દ્વારા લેખકની નૈતિક સભાનતા, જીવનની ગુણવત્તા સુધી પહોંચવા જાય છે. આ બંને દષ્ટિકોણમાં માત્રાભેદ છે, પણ એ ભેદ મહત્ત્વનો છે. નૈતિક મૂલ્યો સાહિત્યચર્ચામાં સ્થાન પામી શકતાં નથી એમ કહેવું વાહિયાત છે, કદાચ અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપોની સરખામણીમાં નવલકથામાં એ મૂલ્યો વધારે ભાગ ભજવતા હોય છે. વિવેચનાત્મક મૂલ્યોમાં કેન્દ્રસ્થાને ' નૈતિક ઉત્કટતા ' ' જીવન પ્રત્યેની સાદર નિખાલસતા ' જેવી વિભાવનાઓ પ્રયોજવા સામે વાંધો એ છે કે તે વિભાવનાઓ સાહિત્યિક નથી પણ નૈતિક છે. વિશિષ્ટ કૃતિઓ અથવા લેખકોના સન્દર્ભમાં એ વિભાવનાઓ સાહિત્યિક બને ખરી, અને આ પ્રકારે પ્રયોજવામાં જે સામાન્ય મતૈક્ય જોવા મળે તો પરિણામો લાભદાયી નીવડે. પણ આ પ્રકારના મૂલ્યાંકન વિશે મતૈક્ય ન જોવા મળે તો ચર્ચા કળા પરથી જીવન તરફ ખૂબ ઝડપથી ઢળી પડે.

' Emma ' નવલકથાના સ્વરૂપની પૂર્ણતા તપાસતી વખતે નવલકથાકારને જીવનમાં જે રસ પડે છે તેના સન્દર્ભમાં જ એ પૂર્ણતાને માણી શકાય. "

ડૉ. લેવિસના આ વિધાનને બદલે હું આમ કહેવાનું પસંદ કરું :

" જેન ઑસ્ટીનને જીવનમાં જે વિશિષ્ટ રસ પડે છે તે વ્યકત કરતાં નૈતિક પૂર્વગ્રહો તપાસીએ ત્યારે

નવલકથાના સ્વરૂપની પૂર્ણતાના સન્દર્ભમાં જ તેમને માણી શકાય."

નૈતિક જીવનની કૈંક પ્રકારની સૂઝ સાહિત્યકાર અને વિવેચકમાં નિઃશંક હોવી જોઈએ; સાહિત્ય સર્જન અને સાહિત્યના અભ્યાસ- બંને ક્ષેત્રે આવી સૂઝ ખરેખર પ્રકટવી અને વિસ્તરવી જોઈએ. પરંતુ નૈતિક સૂઝ પ્રાપ્ત કરવાની અને પ્રકટાવવાની અસાહિત્યિક રીતો ઘણી બધી છે જ્યારે સાહિત્યમાં જો એ રીતો અસરકારક રીતે સંક્રમણ ન પામે તો તેમનું કશું મૂલ્ય નથી, અંતિમ પૃથક્કરણ વેળાએ સાહિત્યકૃતિઓના નૈતિક મૂલ્યના સાક્ષી બનવાને બદલે વિવેચકો 'realization'ના અસરકારક સંક્રમણના નિર્ણાયકો અને વિવેચકો તરીકે કામ કરે છે.

આનો અર્થ એવો પણ નથી કે વિવેચકો સાહિત્ય-મૂલ્યાંકન સુધી પહોંચવા માટે નવલકથાના નૈતિક પરિમાણની ચર્ચા કરી ન શકે અથવા તેમણે કરવી ન જોઈએ. પણ નૈતિક માપદંડ રસાનુભવની સીમાઓમાં હોવો જોઈએ.

એફ. આર. લેવિસ રોબર્ટ ગ્રેવ્સનો અનુભવ ટાંકીને જણાવે છે કે આપણી નૈતિક પસંદગીઓ જીવન કરતાં સાહિત્યમાં વધુ સ્થિતિસ્થાપક છે. પરસ્પર વિરોધી નૈતિક દૃષ્ટિકોણવાળી નવલકથાઓ પણ ભાવકો સરખી રીતે માણતા હોય છે....

કોઈ પણ નવલકથા વાંચતી વખતે આપણે અદ્વિતીય ભાષાકીય વિશ્વમાં પ્રવેશીએ છીએ; અનુભવની વિશિષ્ટ છબિ ઉપસાવવા માટે યોજાયેલી નવી ભાષા આપણે શીખીએ છીએ. (એટલા જ કારણે નવલકથા વાંચવાની ઝડપ પ્રારમ્ભ વખતે જેટલી હોય છે તેના કરતાં વધવા માંડે છે). જો આ ભાષા પોતાના અન્તર્ગત તર્ક અને સૌન્દર્ય ધરાવતી હોય, જો એ સુસંગત રીતે realization સાધી આપતી હોય તો રસાનુભવના સમય પૂરતી એ ભાષા આપણે સ્વીકારી લઈએ છીએ; એ (અદૃશ્ય) લેખકની માન્યતાને આપણે સ્વીકૃતિ આપીએ છીએ, પણ જો એ ભાષામાં અસ્પષ્ટતા, વિરોધાભાસ, અન્તર્ગત અસંગતિ અને નિષ્ફળ અપેક્ષાઓ હોય તો આપણે તેને થોડા સમય માટે પણ સ્વીકારી નહીં શકીએ, એ ભાષા વડે વ્યક્ત થયેલો અનુભવ ગમે તેટલો મૂલ્યવાન અને ગંભીર હશે તો પણ તે નહીં સ્વીકારી શકીએ. બધા જ લેખકો અનિવાર્યતયા કહે છે, જે તેઓ કહે છે તે જે નથી કહેવાયું તે ન કહ્યાના ભોગે કહેતા હોય છે; પણ માત્ર કેટલાક નિષ્ફળ લેખકો આપણને આ વિશે સભાન બનાવે છે.

(ડેવિડ લૉજના લેખને આધારે)

રસાનુભૂતિ

[નોંધ : પશ્ચિમની બૌદ્ધિક પરંપરામાં 'કળા'ની વ્યાખ્યા આપવી એ રસમીમાંસાનો મહત્ત્વનો પ્રશ્ન છે. કેમ્બ્રિજના ખ્યાતનામ ફિલસૂફ વિટગેન્સ્ટાઈને પ્રશ્નની છણાવટ એમના પુસ્તક Philosophical investigationsમાં કરી છે. એને અનુસરીને પ્રો. મોરીસ વેઈટઝે The Role of theory in Aesthetics નામના લેખમાં કળાની વ્યાખ્યા આપવાનો પ્રશ્ન તાર્કિક દૃષ્ટિએ નિષ્ફળ નીવડવા સર્જાયો છે એવી દલીલ કરી છે. R. F. Tracyનો લેખ The Aesthetic Experience* એથી વિરુદ્ધ પક્ષનું પ્રતિપાદન કરે છે. આપણે ત્યાં રસમીમાંસાના પ્રશ્નોની પદ્ધતિસર વિચારણા કેવી રીતે થઈ છે તે તપાસવાની અને એવી વિચારણા કરવાની ઘણી જરૂર છે, આ અનુવાદ એવી પ્રવૃત્તિને ગતિશીલ કરે એની આશા છે.—અનુવાદક]

* The British Journal of Aesthetics, Oct. 1969

કળાની વ્યાખ્યા અનેક રીતે કરવામાં આવી છે. કળા એટલે પ્રતિકૃતિ, સૌંદર્ય, પ્રેરણા, ભ્રમ, અભિવ્યક્તિ, અનુભૂતિ, કલ્પના, લીલા, નમનીય રૂપ, પ્રતીકાત્મક રૂપ, ઇચ્છાતૃપ્તિ વગેરે લક્ષણો કળાની વ્યાખ્યા માટે જુદી જુદી ધારાઓ પ્રસંગે વાપરવામાં આવ્યાં છે. કોઈ એક કળાકૃતિમાં આમાંના જુદાં જુદાં કોઈક લક્ષણો હોય તો પણ કળાની વ્યાખ્યા કોઈ પણ લક્ષણ કે લક્ષણોથી થઈ શકતી નથી એ સુવિદિત છે. દા. ત. 'અમૂર્ત અભિવ્યક્તિવાદ' પ્રતિકૃત્યાત્મક નથી; ગોયાનું ચિત્ર 'યુદ્ધની વિનાશકતા' સુંદર નથી: બાયઝેન્ટાઈન—mosaic ની ગોઠવણી પાછળ પ્રેરણા નથી, 'અલ્હામ્બ્રા'ના મુસ્લિમ સુશોભનોમાં કશાની અભિવ્યક્તિ નથી, form છે. 'વાન એઈક'ના Portrait પાછળ કશી ઇચ્છાતૃપ્તિ નથી અને મોટાભાગની સુશોભનકલાની વાત જવા દઈએ તો પણ op કળામાં કશું પ્રતીકાત્મક નથી.

આ પરિસ્થિતિ રસિક પ્રશ્ન ઊભો કરે છે. અન્તે કળા વ્યાખ્યાબદ્ધ ન જ થઈ શકે? કેટલાક ફલસૂફે એમ માને છે. 'વિટજેનસ્ટાઈન'ની વિચારસરણીને અનુસરીને પ્રો. મૌરીસ વેઈટજ, રમતોની જેમ કળાની પણ વ્યાખ્યા ન થઈ શકે એવી દલીલ કરે છે. કળા સામ્ય ધરાવતા કુટુંબના સભ્યોમાંની એક છે. 'રમત'ની જેમ 'કળા' ખુલ્લી

વિભાવના હોઈ. 'રસમીમાસા, જેની ન આપી શકાય એની વ્યાખ્યા આપવાનો અને જેને 'આવશ્યક' અને 'પૂરતા' લક્ષણો નથી તેના 'આવશ્યક' અને 'પૂરતા' લક્ષણો ગણાવવાનો, તાર્કિક દૃષ્ટિએ નિષ્ફળ પ્રયત્ન કરે છે.' પ્રો. વેઈટ્ઝ તર્કપુરસરની દલીલો કરીને સમજાવટપૂર્વક આ પક્ષ રજૂ કરે છે. છતા ય આપણને પ્રશ્ન તો મૂઝવે છે જ કે 'કળા શા માટે વ્યાખ્યાથી પર હોવી જોઈએ? વિજ્ઞાન અને ટેકનોલૉજી, રાજકારણ અથવા મનોવિજ્ઞાન રોના વિશે છે તે આપણે સૌ સારી રીતે જાણીએ છીએ ઇન્દ્રિયાતીત વીક્ષણ સાચેસાચ સભવે છે કે નહિ એ વિશે ભલે આપણે અચોક્કસ હોઈએ તો યે એથી આપણને શુ અભિપ્રેત છે એ સ્પષ્ટ છે. તો પછી કળા શા માટે રહસ્યથી ઘેરાયલી રહેવી જોઈએ? કે પછી વિટ્જેન્સ્ટાઈને કહ્યુ તેમ, જેમ બધી રમતો વચ્ચે કશુ સર્વસામાન્ય લક્ષણ નથી તેમ કળા પણ 'કશાક સામ્યવાળા સબધો ધરાવતી' કોઈ શ્રેણીની વિભાવના માત્ર છે? કળામા એવુ તો બુદ્ધિથી પર શુ છે કે એનો યોગ્ય અહેવાલ આપી જ ન શકાય? કે પછી કળા વિશેના આજ સુધીના વાદ પૂરતા નથી કે જોઈએ એટલા મૂળભૂત નથી?

એરીક કાહલરે પ્રો. વેઈટ્ઝની દલીલોનો મુદ્દાસર જવાબ વાળ્યો છે. પણ હુ જુદા દૃષ્ટિકોણથી આ પ્રશ્નને તપાસીને કાહલરના નિર્ણયોથી જુદા પડતા નિર્ણયો રજૂ કરવા ઇચ્છુ છુ પ્રશ્નની એ રીતની છણાવટ ૧૯૪૭મા પ્રગટ થયેલા 'કળા અને સામાજિક વ્યવસ્થા' નામના પુસ્તકમા જી ડબ્લ્યુ ગોટશાકે કરેલી. આ પુસ્તકે જોઈએ તેટલુ વિચારકોનુ ધ્યાન ખેચ્યુ નથી એ છણાવટમા મારી દૃષ્ટિએ જે મહત્ત્વનુ છે તેના લક્ષણોનુ રેખાકન કરી એની મીમાસા કરવાનુ હુ ઉચિત માનુ છુ.

કળા સ્વરૂપ વિશેના મોટા ભાગના વિશ્લેષણો કા તો કળાકારથી અથવા કળાકૃતિથી શરૂ થતા હોય છે ગોટશાક ભાવકના દૃષ્ટિબિન્દુથી એટલે કે રસાનુભૂતિના દૃષ્ટિબિન્દુથી શરૂ કરે છે.

રસાનુભૂતિ વિભાવનાના ગ્રીક મૂળમા 'વીક્ષણ' રહેલુ છે એ મૂળ અર્થને અનુસરીને હુ કહીશ કે 'વસ્તુની વીક્ષણની અનુભૂતિ એટલે જ રસાનુભૂતિ.' આપણે નિદ્રાવશ કે માદક રસાયણની અસર નીચે ન હોઈએ ત્યારે હરપળે વસ્તુઓ જોતા હોઈએ છીએ. પણ આપણે એમને કેવી રીતે જોઈએ છીએ એ જ મહત્ત્વનુ છે

ધારો કે આપણે એક વૃક્ષને જોઈએ છીએ. એને હુ શા ખપમા લઈ શકુ એ રીતે એને જોવાની રીત એની ઉપયોગિતાના લક્ષણો જોવાની રીત થઈ. પણ એની ઉપયોગિતાની વાતને ભૂલી જઈને એના રૂપ, રગ, પોત– વગેરે વૃક્ષના જ લક્ષણો તરફ દૃષ્ટિ કરુ તો એમ કહી શકાય કે મને

વૃક્ષના આંતરિક વીક્ષણમાં— એનાં આંતરિક લક્ષણોમાં રસ છે. આવું વીક્ષણ એ જ સાચી 'રસાનુભૂતિ'. એમાં આપણને વસ્તુના અસ્તિત્વમાં નહિ પણ એના 'માત્ર વીક્ષણ'માં રસ છે. રસાનુભૂતિનું આ અહેતુક લક્ષણ કેન્ટના ખ્યાલમાં હતું અને આ સદીમાં રોજર ફ્રાય અને ક્લાઈવ બેલે પણ એના પર ભાર મૂક્યો છે.

'દૃષ્ટિ'થી મર્યાદિત નહિ પણ પાંચે ઇન્દ્રિયોથી જે અનુભવી શકાય એને 'વીક્ષણ' કહેવું જોઈએ. પર્ણ-મર્મર હોય કે ટિટોડીનો અવાજ, રુંવાટીનું પોત હોય કે લાકડાનું અને પથ્થરનું, પુષ્પની ગંધ હોય, આસવની ફોરમ હોય કે છાણની વાસ,— ચોક્કસ-પણે અને પ્રત્યક્ષ રીતે આ બધાને સંવેદી શકીએ અને સંવેદના પ્રગટ કરી શકીએ તો એમ કહેવું જોઈએ કે આપણે રસની કક્ષાએ અનુભૂતિને પ્રગટ કરીએ છીએ. રસાનુભૂતિનાં કારણભૂત તત્ત્વો આપણને ગમે જ છે એવું એથી ફલિત થતું નથી. આપણને ગમતાં હોય કે અણ-ગમતાં, જ્યારે કોઈ પણ વસ્તુઓના રંગ, ગંધ, સ્વાદ સાથે આપણે સમ્પર્કમાં આવીએ ત્યારે આપણી અનુભૂતિ રસાનુભૂતિ છે. તો પછી ખાવું પીવું અને નાટક જોવું એક જ કક્ષાની પ્રવૃત્તિઓ કહી શકાશે અને સારા રસોઈયાને ચિત્રકાર અને કવિની કક્ષાનો કક્ષાનો કલાકાર કહી શકાશે— એ પ્રશ્ન સહેજે ઉઠે. 'વીક્ષણની અનુભૂતિ' અને 'ઇન્દ્રિયગમ્ય અનુભૂતિ' વચ્ચે રહેલો ભેદ સમજીએ તો ચિત્ર અને સારા ભોજન વચ્ચે રહેલો ભેદ સ્પષ્ટ થશે.

વસ્તુ, દૃશ્ય કે બનાવ-નાં પોતાનાં લક્ષણો પર અપાતા ધ્યાનને આપણે વીક્ષણની અનુભૂતિ કહી. ઇન્દ્રિયગમ્ય અનુભૂતિમાં વસ્તુ પર નહિ પણ આપણા પોતાના શરીર પર અને એના પ્રતિભાવો પર આપણું ધ્યાન કેન્દ્રિત થતું હોય છે. 'ગલીપચી' એ શુદ્ધ ઇન્દ્રિયગમ્ય અનુભૂતિનું દૃષ્ટાંત કહેવાય. એનું પોતીકું કહી શકાય એવું રસાનુ-ભૂતિ માટેનું કોઈ લક્ષણ એનામાં નથી. પણ ખાવું અને પીવું એ દૃષ્ટાન્તો વધારે સંકુલ છે. સંજોગો પ્રમાણે રસાનુભૂતિ અને ઇન્દ્રિયગમ્ય અનુભૂતિ માટેની ક્ષમતાની વચ્ચે વત્તા ઓછા પ્રમાણમાં એ ઝૂલ્યા કરે છે. કોઈક અંતિમ ઉદ્દેશ માટે કરાતી ક્રિયા પણ મહદંશે રસાનુભૂતિ હોઈ શકે. ચહાની સોડમની કક્ષા જળવાઈ રહે એ ઉદ્દેશથી ધંધાદારી ચાહ ચાખ-નારાની અનુભૂતિ ચાહના લક્ષણ પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરતી હોઈ રસાનુભૂતિ છે, પોતાની તરસ છીપાવવા ચાહના પ્યાલા પેટમાં ઠાલવતી વ્યક્તિની અનુભૂતિ, વસ્તુનો ઉપયોગ તૃષા સંતોષવા કરાતો હોઈ, ઇન્દ્રિયાભૂતિ બની રહે છે. સ્પેનિશ ફિલસૂફ ઓરતેગા સાચું જ કહે છે: કળાત્મક વસ્તુમાં આનંદ માણવાને બદલે

સામાન્યતયા લોકો પોતાના આવેગોમા જ આનંદ માણે છે—પદાર્થ કે કૃતિ તો એમના આનંદ માટેનું નિમિત્ત જ બની રહે છે.'

હું જેને રસાનુભૂતિ કહું છું એ ચિત્રો, શિલ્પ, સંગીત, નૃત્ય વગેરે કહેવાતા 'કળા'ના પદાર્થો સાથે સંકળાયેલી છે, પણ રસાનુભૂતિ એમના પૂરતી મર્યાદિત રહેવા માટે કોઈ કારણ નથી. ઉપયોગમા આવતી વસ્તુઓમા પણ વત્તે ઓછે અંશે રસાનુભુતિક્ષમતા હોઈ શકે. ઉપયોગિતાની સાથોસાથ રસાનુભુતિક્ષમતાને લક્ષમા રાખીને વસ્તુઓનુ સ્વરૂપ નક્કી કરવામા આવે છે એ સુવિદિત છે. પરંતુ જેમની ભાત પ્રત્યે કશું લક્ષ્ય ન આપવામા આવ્યું હોય તે પણ અત્યન્ત રસાનુભુતિક્ષમ હોઈ શકે: દા. ત. જેટ એન્જિનના પાનાં, દાતાવાળા ચક્રો, ક્રેન્કશાફ્ટ, રાઈફલની ભાત, વગેરે. માત્ર માનવ સર્જિત પદાર્થો જ રસાનુભૂતિ ઉપજાવી શકે છે એવુ કશું નથી. કુદરતમાં મળી આવતું ઝાડનું ઠૂંઠું કે પ્રાકૃતિક દૃશ્ય, કશુક દૃશ્ય, સ્પર્શ્ય કે ઘ્રાણ્ય, કશોક ધ્વનિ-ગમે તે રસાનુભૂતિક્ષમ હોઈ શકે.

રસાનુભૂતિનો પોતે શો અર્થ ઘટાવે છે એ સ્પષ્ટ કર્યા પછી પ્રો. ઓટશાકને લાગે છે કે હવે પોતે કળાની વ્યાખ્યા આપવાની પરિસ્થિતિમા છે. પોતાની વ્યાખ્યાને અત્યન્ત સાદી રીતે તેઓ મૂકે છે. 'આતરિક વીક્ષણ માટે પદાર્થોનું સર્જન.' આપણે ત્રણે સંજ્ઞાઓનો ક્રમસર વિચાર કરીએ—(૧) સર્જન (૨) પદાર્થ અને (૩) આતરિક વીક્ષણ.

૧) 'સર્જન' સંજ્ઞા, પદાર્થ માનવસર્જિત હોવાનું સૂચવે છે. એવું સર્જન સહેતુક હોય અને આકસ્મિક પણ હોય. ચોકસાઈપૂર્વક કહીએ તો જે પદાર્થમા માનવે કશો ય ફેરફાર ન કર્યો હોય તેને 'કળાકૃતિ' ન કહેવાય. એવા પદાર્થને objet trouvé કહેવો જોઈએ અને એમ કહેવાય છે.

(૨) 'પદાર્થ' સંજ્ઞા માનવે 'કશુંક' સર્જ્યું હોવાનું સૂચવે છે. એ 'કશુંક' ભૌતિક અથવા આંગળી ચીંધીને બતાવી શકાય એવું જ હોવું જોઈએ એવું નથી. 'કાવ્ય' કશો ભૌતિક પદાર્થ નથી. આ મુદ્દો કહેવો પડે એમ નથી. પણ ક્રોચે અને કોલીંગવુડે એવું પ્રતિપાદન કર્યું છે કે 'કળાકૃતિ પદાર્થ ન હોય તો યે ચાલે; એ તો શુદ્ધ સ્વરૂપે કલ્પનામાં જ અસ્તિત્વ ધરાવે છે.' આ મત કળાને રસાનુભૂતિના ક્ષેત્રમાંથી ઉઠાવી લઈ શુદ્ધ માનસિક અનુભૂતિનો વિષય બનાવી દે છે. આ વ્યાખ્યા અપનાવાય તો કળાકાર અને એના મનોવિશ્લેષક સિવાય બીજા કોઈને કળા સાથે કશુંક કરવાની રહે નહિ.

મોટાભાગની કળાની વ્યાખ્યાઓ રસાનુભૂતિને લક્ષમાં લેતી નથી. 'આતરિક વીક્ષણ' એ ખામીને દૂર

કરે છે. આથી આ વ્યાખ્યા વધારે સંપૂર્ણ અને વાસ્તવિક બની રહે છે.

હવે કેટલાક શક્ય ગૂંચવાડાઓને ટાળવા માટે થોડીક સ્પષ્ટતા કરી લઈએ. કળાકૃતિને વ્યાખ્યા આપતા ત્રણ ઘટકો : (૧) સર્જનની કે ફેરફારની માનવપ્રવૃત્તિ; (૨) 'કશાક'-નું સર્જન અને (૩) ઉપયોગિતાથી પર રસાનુભૂતિક્ષમ લક્ષણોનું સર્જન. કળાકૃતિ ન કહેવાય એવા ઘણા પદાર્થમાં આમાંનો કોઈ એક અથવા બે ઘટક સામાન્ય હોઈ શકે. એટલે (૧) માનવસર્જિત નકશાઓ કે યંત્રો, (૨) પરવાળાં કે કરોળિયા, ગંદું પાણી લઈ જતી પાઇપો કે અવકાશયાન કે (૨) રસાનુભૂતિક્ષમ લક્ષણો ધરાવતા ખનિજ પદાર્થો, વનસ્પતિ કે પ્રાણીઓ–કશાને 'કળાકૃતિ' ન કહી શકાય. ત્રણે ઘટકો એકી સાથે હાજર હોય ત્યારે જ પદાર્થને 'કળાકૃતિ' સાચા અર્થમાં કહી શકાય.

(અપૂર્ણ)

ઉષા સોપીએ ચક્ર મુદ્રિકા, ગુજરાતપાગા, વડોદરા–૧ માં છાપીને કયૂ–જે, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨ થી પ્રગટ કર્યું.

Regd No G.

સર્જન અને સ્લોસાયકલીગ

સર્જકતાની સ્પર્ધા એ સ્લોસાયકલીગ સ્પર્ધા છે, એમા જે, આગળ જાય છે તે હાર છે, પાછળ રહે છે એ જ જીતે છે પણ આ સ્પર્ધાને એમા પાછળ રહેવા છતા ગતિશીલ રહેવા જે પ્રયોગો થયા છે તેની ભીતરમા જવુ ઘણી બધી રીતે અનિવાર્ય છે વેદનાનો નાતો સર્જકની સાથે આમ તો આરભથી જ જોડાયેલો છે વાલ્મીકિને સાપડેલો પ્રથમ શ્લોક શોકમાથી જ પ્રગટયો હતો આપણા મહાકાવ્યો પણ યુદ્ધની કોઈ ઘેરી વ્યથા અને સઘર્ષની ગમગીન કથા આસપાસ જ આલેખાયેલા છે

હરીન્દ્ર દવે

(મુબઈ સમાચાર ૧૩–૪–૭૦)

નામમહિમા

સ્વાતત્ર્યોત્તર સમયની નવલકથાઓના નામે પણ કેવા સૂચક છે– ' આકાર ', ' ધુમ્મસ ', ' છિન્નપત્ર ', ' અશ્રુઘર ' પળના પ્રતિબિબ , ' ચહેરા વગેરે નવલકથાઓના નાયકોના નામે પણ, કેવા ? ચન્દ્રહાસ, સત્ય, વિનય, નિષાદ વત્સલ, ગૌતમ વગેરે સ્પષ્ટ જ છે કે કેટલાક પૌરાણિક અને કેટલાક ગુણસૂચક પાત્રોના નામાભિધાન દ્વારા પણ આજનો નવલકથાકાર કટાક્ષ કરી લેવાના તક ચૂકતો નથી.

રમણલાલ જોષી

(પરિમાણ)

બાયલકી ગત બાયલ જાને

' જૂની પેઢી પ્રત્યે તો મને સૂગ હોય જ અને નવી પેઢી મને કે મારા સ્થાનને ઓળખતી નથી, મારી ઉપેક્ષા કરે છે હુ ચારે બાજુથી ઉપેક્ષિત છુ મને કોઈ સમજવા પ્રયાસ કરતુ નથી મારુ કહેવુ સાભળવા કોઈ તૈયાર નથી સગા મિત્રો જ દુશ્મનની ગરજ સારે છે ' આવા વિચારોને ઘૂટયા કરનાર જ્યારે વિવેચનની વાતો લઈ આવે ત્યારે એ વિવેચક થોડો સમય સન્યાસ લઈ, પોતાના વ્યક્તિત્વના ઓછાયાથી વિવેચનની વાતોને દૂર રાખી શકે.

જ્યોતિષ જાની

(ગુજરાતમિત્ર ૫–૪–૭૦)

ઊહાપોહ-૯

ઊહાપોહ

૯

મે ૧૯૭૦

વર્ષ ૧ અંક ૯

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી

ફ્લૅટ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ

ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ

એ/૨૦ એંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવાં. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
શ્રીજી ભુવન, 'વિનોદ',
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

રાધેશ્યામ શર્મા
સીતારામ સદન,
ભુલાભાઈ પાર્ક, ગીતામંદિર રોડ,
અમદાવાદ-૨૨

નટવરસિંહ પરમાર
બાંયા સ્ટ્રીટ, નાનપુરા
સુરત.

જાહેરખબરના દર

એક પાનના રૂ. ૧૦૦, અંદરનું પૂઠું રૂ. ૧૫૦, છેલ્લું પૂઠું રૂ. ૨૦૦
વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૩, છૂટક કિંમત ત્રીસ પૈસા

ઊહાપોહ દર મહિનાની બાવીસમીએ પ્રગટ થાય છે.

અત્રતત્ર

તો ચાલો, કીર્તિ સામે ઝુંબેશ ચલાવીએ. એણે આપણા સાહિત્યનો ઘણો ભોગ લીધો છે. ખુમારીવાળા સર્જકોને યાચક બનાવ્યા છે. એણે સર્જકની દૃષ્ટિને પોતાની કૃતિના સત્ત્વ પરથી ખસેડીને પોતાના નામના ચળકાટ તરફ વાળી છે. પાઠ્યપુસ્તકોમાં સ્થાન, સંકલનોમાં સ્થાન, પ્રતિષ્ઠિત સામયિકોમાં પ્રસિદ્ધિ— એટલેથી દોડ અટકતી નથી. પછી ચન્દ્રકો અને ઈનામો : નર્મદ ચન્દ્રક ને રણજિતરામ ચન્દ્રક; ગુજરાત રાજ્યનાં ઈનામ, દિલ્હીનું સાહિત્ય અકાદમીનું ઈનામ, અને હવે એથી આગળ વધીને જ્ઞાનપીઠનું ઈનામ—એ ઉપરાંત સંસ્થાઓએ અસાહિત્યિક ધોરણે જાહેર કરેલાં નાનાંમોટાં ઈનામો તો જુદાં ! આ ચક્કરમાં પડેલો જીવ કયાંથી છૂટે? તેમાં વળી આગલી હરોળમાં રહેવાનો ધખારો, પ્રવાહને નવો વળાંક આપ્યાનું શ્રેય લેવાની ઇચ્છા, અગ્રણી 'ચાર પૈકીના એક'માં ગણાવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા— આ બધું તો ખરું જ. છાપાંમાં વિવેચનનું પાનું, ને પાનું નહીં તો એકાદ કૉલમ હાથ આવી તો ય ભયોભયો—થાપવા ઉથાપવાની રમત રમવાની કેવી મજા ! આને ચૂંટી ખણી તો પેલાને થાબડ્યો. પણ આથી આગળ વધીને જો અંગ્રેજી છાપાંમાં નામોલ્લેખ થયો તો જાણે અવતાર ધન્ય ધન્ય ! અને જો અંગ્રેજી છાપાંમાં લખવાનું મળ્યું તો તો જાણે કીર્તિએ અવકાશયાનમાં જ ફાળ ભરી !

આ પછી યોજેલી કે યોજવાયેલી મુલાકાતો, એમાં લટકાળા ફોટા, બહોળાં વાચનનો દાવો, થોડાંક ચોંકાવનારાં પ્રગલ્ભ વિધાનો, 'તમે તમારી કઈ કૃતિને શ્રેષ્ઠ ગણો છો ?' ના જવાબમાં દાંભિક નમ્રતા, ભાવિમાં શું શું કરવું છે તે વિશેની મહત્ત્વાકાંક્ષાઓ. થોડી આત્મકથા (જે વાંચીને ઉછરતા લેખકોને પ્રેરણા મળે એવી પરગજુપણે કરેલી વ્યવસ્થા)— આ બધું કરવામાં પણ કુનેહ દાખવવી પડે. ધીમે ધીમે આ બધું કરવાની ફાવટ આવી જાય, રીઢા થઈ જવાય, સાથે સાથે સર્જનને

માટેની સાધનામાં ઊણપ આવતી જાય, પણ આત્મશોધન માટેનો સમય ક્યાંથી કાઢશો ?

આ પછી પરિષદ, સભા સમિતિ, સંવિવાદના ક્ષેત્રો ખૂલે છે. સંવિવાદમા ભાગ લેવાનું નિમંત્રણ મળે એટલાથી સંતોષ નહી, પછી તો સંવિવાદનુ સંચાલન કરવાનુ મળે તો જ જવુ, નહીં તો પોતાની મહત્તા વધુ સ્થાપી આપે એવા કારણો શોધીને જવાનું ટાળવું. ઉપસંહારમા આપણે જ છેલ્લા બોલનાર છીએ એ જાણીને બીજાઓનો બને તેટલો 'સંહાર' કરવો, કટાક્ષનો ઉપયોગ કરવો ને એ રીતે કુશાગ્ર બુદ્ધિમત્તાનું પ્રદર્શન કરી તુષ્ટ થવું. આ પછી પરિષદમા દાખલ થવું, મંત્રી થવાની પેરવીમા રહેવું, નેમ તો પ્રમુખ થવાની જ રાખવી. પણ આમા શોખ કારભારનો, કીર્તિ લેવાની વ્યવસ્થાશક્તિ માટે, આ બધાને સાહિત્ય સાથે કશી લેવા દેવા નથી.

આ પછી વિદ્યાપીઠોની કે સરકારી સમિતિઓમા સ્થાન પામવા માટેની પડાપડી. નાના ઇનામો લેવા કરતા આપવાનુ શ્રેય લેવુ વધારે સારુ. પાઠ્યપુસ્તકો નક્કી કરનારી સમિતિમા હોઈએ તો મિત્રોને ઉપકારક થઈ શકાય. 'અમે તો નવા પ્રયોગશીલ સાહિત્યનો વિદ્યાપીઠમા પ્રવેશ કરાવવા ઇચ્છીએ છીએ' એમ કહી એ બદલનો જશ લેવાનું પણ છોડવુ નહી. આમ જાણે સાહિત્ય તે ચારપાંચ ભાગીદારોની સહિયારી મિલકત હોય એમ એની વહેંચણી કરી લેવી. આથી આગળ વધીને પાઠ્ય સંકલનો તૈયાર કરવા— એમા વધરાને ઉપકારવશ કરી શકાય.

આ પછી બીજાને પ્રસિદ્ધિ આપીને ઉપકારવશ કરી વધુ પ્રસિદ્ધ થવાની તરકીબો. એમા પ્રવેશકો લખવા, મુરબ્બીવટ દાખવવી, આગળી ચીંધ્યાનું પુણ્ય લેવું ને એ રીતે નવી પેઢીની સાથે રહેવુ ને એને દોરવણી આપ્યા કરવી. ગુજરાત બહારના કે કદીક ભારત બહારના ગુજરાતી સમાજને પોતાની પ્રતિભાનો લાભ આપીને કીર્તિના પરિઘને વિસ્તારવો.

કોઈ વગ ધરાવનારા વર્ગના સામયિકમા સ્થાન ન મળે તો હવે તો પોતાનું નાનું શું પતાકડું કાઢવાની સગવડ છે જ. પ્રસિદ્ધિની ઇચ્છા રાખનારી મંડળીનો સહકાર તો એમા મળી જ રહેવાનો પછી એ સામયિકના પાના ભરવાનો ઉદ્યમ ચાલુ રાખવાનો જ રહે. આમ સાહિત્યની વાત તો બાજુએ રહી જાય. આમા વળી નવી પ્રતિભાની શોધ કર્યાનો દાવો કરવાની પણ સગવડ ખરી! આ પછી જાહેર સન્માન, માનપત્ર, ષષ્ટીપૂર્તિ— જિન્દગીના છેલ્લા શ્વાસ સુધી કીર્તિ માટેની દોટ મૂકતો આપણો લેખક (ના, એને હવે આપણે સર્જક નહીં કહીએ) કેવો તો દયામણો લાગે છે! આપણા મુરબ્બીઓ પાસેથી હવે

આપણે કીર્તિને માટેની દોટ મૂકવાનો વારસો નથી લેવો. પરિષદો, પ્રમુખોની શોભાયાત્રાઓ (વરયાત્રા અને સ્મશાનયાત્રાની વચ્ચે પણ હવે આવી ઘણી યાત્રાઓ ઉમેરાતી જાય છે!)–આ બધાંથી દૂર રહેવું જોઈએ.

પાકાં પૂઠાંની અમરતાને પણ હવે જતી કરીએ તો શું ખોટું? કૃતક કળાથી શણગારેલાં કવર જૅકેટ ને મોટી કીંમતનાં પુસ્તકો, કોઈ જાણીતો પ્રકાશક–આ ચક્રમાંથી પણ આપણે છૂટવું પડશે. આવતી પેઢી માટે કશું મૂકી જવાનો લોભ બાલિશ નથી? સાહિત્યના ઈતિહાસમાં અર્પણ નોંધાઈ રહે એવો લોભ પણ શા માટે? પુસ્તકાલયોના મ્યુઝિયમમાં ધૂળ ખાતી જૂની પોથીઓમાં દટાઈને રહેવાની અમરતાનો તે લોભ હોય? આમ ને આમ આપણે ભૂતકાળનાં ચીંથરાંને સાચવ્યાં છે ને ભવિષ્યની ચિંતામાં વર્તમાનને ન્યાય કર્યો નથી. સૌથી તિરસ્કૃત તો વર્તમાન જ છે. એક રીતે જોઈએ તો કીર્તિ ભવિષ્યની લકીર છે, ને નહીં તો સ્થગિત ભૂતકાળનું વજન છે.

રિલ્કેની એક કવિતામાં સોનું માનવી આગળ કાકલૂદી કરીને કહે છે: "મને ફરીથી ખાણમાં સંતાઈ જવા દો. મારી કહેવાતી અશુદ્ધિને શુદ્ધ કરવા તમે કસોટી કરી, પણ તમે જે નવી અશુદ્ધિ ઉમેરી છે તેથી તો શરમના માર્યા મારે ધરતીમાં સમાઈ ગયા વિના છૂટકો નથી. રાજાઓના સિક્કા, ધનિકોની લોભી આંગળીની છાપ, ગરીબોનાં આંસુ, હત્યારાઓએ રેડેલ 'લોહી– બધું મારા અંગ પરથી શી રીતે ધોઈ શકાશે?" આમ આજે સુવર્ણચન્દ્રકોનું સોનું પણ અશુદ્ધિને કારણે ધરતીમાં સમાઈ જવા ઇચ્છે છે. એના પર પણ લોલુપ દૃષ્ટિના ડાઘ છે, દુરુપયોગનું કલંક છે.

સરસ્વતીની પણ આ જ દશા થઈ છે. હવે એ વિદ્યાસંસ્થાઓમાંથી અલોપ થતી જાય છે. સંસ્થાઓ રહી છે, વિદ્યા રહી નથી. સંસ્થાને એવું તંત્ર છે જેની નીચે બધા પરતંત્ર છે. આથી વિદ્યાનું તેજ જો ઝાંખું ન પાડવું હોય તો એને પણ કીર્તિના ડાઘ પડવા ન દેવા જોઈએ. 'મારી નવલકથાનો અનુવાદ હિન્દીમાં થઈ રહ્યો છે.' 'લંડનની જાણીતી પ્રકાશક પેઢી મારી નવલકથાનો અંગ્રેજી અનુવાદ છાપશે.' 'જર્મનીમાં થયેલા એશિયાઈ કવિતાના સંકલનમાં મારું કાવ્ય છે'– આવી વાતો છાતી ફુલાવીને બોલનારા વામણા જીવ આપણી વચ્ચે છે. પોતાને મળેલા ઇનામની જાહેરાત પુસ્તકોમાં કરે છે પોતાની કૃતિને પણ પોતાની જાહેરાતનું સાધન બનાવે છે ને આત્મપ્રશંસાના બે શબ્દ નિઃસંકોચ સાથે જોડી દે છે.

તો આવો, કીર્તિ સામે ઝુંબેશ ઉઠાવીએ; બધી માન્યતાઓને અમાન્ય રાખીએ, ચન્દ્રકોને ઓગાળી નાખીએ, આત્મપ્રશંસામાં રાચતી કલમોનું

લીલામ કરીએ, પાકા પૂઠાની બાંધણીને તોડી નાખીએ હવે તે બે પાનાના ચાર પાનાનું ફરફરિયું બસ છે, એક સારી વાર્તા એક સારી કવિતા મળી તો બસ સાહિત્યમાત્ર વળી ' સંગ્રહ ' ખોરી શા માટે ? પ્રકાશકો ને ગ્રન્થ વિક્રેતાઓનો વેપલો છો ને ચાલ્યા કરતો– આપણે એમને જથ્થાબંધ માલનો પૂરવઠો પૂરો પાડનારા થોડા જ છીએ ? પરિસંદો છોગે, સંવિવાદને બદલે વિવાદ કરો, સંવાદ કરો ને ' કૃતિ ' શબ્દના પર ચોકડી મૂકો

—સુરેશ હ. જોષી

રસાનુભૂતિ

(ગતાંકથી પૂરું)

આની સામે વાંધો લઈ શકાય કે જો રસાનુભૂતિ કરવા કરાવવાના હેતુથી સર્જાયેલા પદાર્થને જ કલાકૃતિ કહેવામા આવે તો અસફળ કલાકૃતિઓ વિશે શું કહીશું ? એમને પણ કલાકૃતિ કહેવી ? પ્રો૦ ગોટશાકની વ્યાખ્યાનો એ જ મુદ્દો છે કલાકૃતિની વ્યાખ્યા ' વર્ણનાત્મક હોવી જોઈએ, ' મૂલ્યાંકનાત્મક ' નહિ કલાકૃતિને એના ઉદ્દેશથી જ વ્યાખ્યા પ્રાપ્ત થાય છે એની અસરથી નહિ સફળ કલાકૃતિને જ ' કલાકૃતિ કહેવામા આપણે ' કલાકૃતિ ' એટલે શું એ મૂળ પ્રશ્નની સામે આવીને ઊભા રહીએ છીએ સફળતા કૃતિનું વર્ણનાત્મક નહિ પણ મૂલ્યાંકનાત્મક લક્ષણ છે એ ભૂલવું ન જોઈએ

આ દલીલના આધારે એમ કહી શકાય કે માનવસર્જિત પદાર્થો બે ભાગમા વહેંચી શકાય (૧) સાધન લેખેના પદાર્થો અને (૨) માણવા માટેના પદાર્થો પહેલા વર્ગને આપણે ' ઉપયોગી પદાર્થો ' અને બીજા વર્ગને ' રસક્ષમ પદાર્થો ' કહીશું આ બન્ને ઘટકો વચ્ચે રહેલા ભેદ પર ભાર મૂકવા માટે જ આવો વર્ગભેદ કરવામા આવ્યો છે વાસ્તવમા બહુ ઓછા પદાર્થો પૂરેપૂરા એક યા બીજા વર્ગમા આવી શકે મોટા ભાગના પદાર્થો વત્તાઓછા પ્રમાણમા બન્ને વર્ગના લક્ષણો ધરાવતા હોય છે

કાર્યક્ષમતાથી જુદા પ્રકારનો ઉપયોગ કલાકૃતિનો હોઈ શકે ચિત્ર કશાક પ્રસંગનો તાદૃશ્ય ચિતાર રજૂ

કરતું હોય. એમાં કટાક્ષ કે ઉપદેશ પણ હોય. કલાકૃતિનો ઉપયોગ સામાજિક ટીકા, શિક્ષણ કે પ્રચાર માટે કરવામાં આવ્યો હોય તો પણ એનું પાયાનું લક્ષણ રસક્ષમતા છે એ ભૂલવું ન જોઈએ. કલાકાર અને ભાવક બન્ને માટે એ કલાકૃતિ જ છે એ વાત જ વધારે મહત્ત્વની છે.

પદાર્થને માટે 'કલાકૃતિ' સંજ્ઞાનો ઉપયોગ અને સર્જનની પ્રક્રિયા માટે 'સર્જનક્રિયા' સંજ્ઞાનો ઉપયોગ એ બે વચ્ચે ભેદ પાડવો રહ્યો. જેમ પદાર્થોનું વર્ગીકરણ કર્યું તેમ સર્જનની પ્રક્રિયાનું પણ બે ભાગમાં વર્ગીકરણ થઈ શકે: (૧) ઉપયોગ માટે પદાર્થનું સર્જન અને (૨) રસાનુભૂતિ માટે પદાર્થનું સર્જન. પહેલી ક્રિયાને આપણે ટેકનોલૉજી કહીશું, બીજીને સર્જનક્રિયા, બન્નેમાં સર્જનક્રિયા ઘણા અંશે સરખી હોય છે. બન્ને પક્ષે વસ્તુ વિશેની સમજ અને જ્ઞાન હોવાં જ જોઈએ, બુદ્ધિ અને કારીગરની સૂઝ હોવાં જોઈએ, કલ્પનાશક્તિ હોવી જોઈએ. જો કે ટેકનોલૉજી કરતાં કલા પક્ષે રસાત્મક સંવિત્તિ અને વ્યક્તિગત લાગણીની તીવ્રતા વધારે હોવા જોઈએ એ સાચું—તો પણ, અહીં પણ સર્જનક્રિયાને ટેકનોલૉજીથી એમના અંતિમ ઉદ્દેશની કસોટી પર જ જુદી પાડી શકાય.

વિટ્જેનસ્ટાઇનને અનુસરીને કેટલાક આધુનિક ફિલસૂફો એવું પ્રતિપાદન કરે છે કે વિભાવનાને વ્યાખ્યા આપવાથી એને સીમિત કરી દેવામાં આવે છે. એરીક કાહલરે એવી દલીલ કરી છે કે વિભાવનાની વ્યાખ્યા આપવી એટલે એનું કેન્દ્રસ્થાન નક્કી કરવું, નહિ કે એની સીમાઓ આંકવી. પ્રવાહી સીમાઓ વગરની કોઈ વિભાવના હોઈ શકે જ નહિ. એટલું કહી શકાય કે સૌંદર્ય, અભિવ્યક્તિ, પ્રતીકાત્મક રૂપ વગેરે લક્ષણોથી અપાતી કલાકૃતિની વ્યાખ્યા કલાકૃતિની વિભાવનાને જે રીતે સીમિત કરે છે એ રીતે મારી આપેલી વ્યાખ્યા નથી કરતી. ઉપયોગને બદલે માણવાને માટે સર્જાયેલો કોઈ પણ પદાર્થ કલાકૃતિ હોઈ શકે. આમ કહેવામાં આપણે કલાકૃતિનું મૂલ્યાંકન નથી કરતા. કલાકૃતિના કેન્દ્રીય લક્ષણને એથી વ્યાખ્યા મળે છે અને બીજા પદાર્થોથી એને જુદી પાડી શકાય છે. લક્ષણની આસપાસ એ અનેક દિશાઓમાં વિકાસ અને ઉત્ક્રાન્તિ સાધી શકે.

મૂળ લેખક : **આર૦ એફ૦ ટ્રાસી**

અનુવાદક : **રસિક શાહ**

થીજી ગયેલો સૂર્ય*

મારી દૃષ્ટિએ વાત કરીએ તો મારા વાર્તાલેખનના અમુક ભાગ કે તબક્કા પાડી શકાય છે ત્રીજા ગુચ્છની વાર્તાઓ છે તે છેક હમણાં લખાયેલી જેમાં fantasy નું તત્ત્વ જરા જુદી રીતે આવે છે સહૃદય વાચક હોય તો તે પોતાના રસાસ્વાદની દૃષ્ટિએ જ મારી એક વાર્તા પછી બીજી અને પછી ત્રીજી વાર્તા વાંચ્યા પછી તમનો પરસ્પર સંબંધ શોધશે —**સુરેશ જોષી** (સંજ્ઞા ૩ પૃ ૧૫૫થી ૧૮૮)

આમ અહીંની વાર્તાઓને લેખક fantasy ગુચ્છની વાર્તાઓ કહે છે અહીંની વાર્તાઓનો એક ગુચ્છ અવશ્ય છે પણ fantasy નું તત્ત્વ એમની વાર્તાઓમાં આ પહેલા પણ અજાણ્યું નહોતું સુરેશભાઈ કહે છે તેમ આ સંગ્રહના વ્યક્તિત્વને વિશિષ્ટ રીતે મુખરિત કરનાર તત્ત્વ તરીકે તે આવ્યું લાગતું નથી આગલા સંગ્રહોમાં, એક નવી નવાઈ તરીકે, ઘટનાના અવેજમાં આ તત્ત્વ આવેલું ઘટનાનું વિશ્વ, વાર્તાના ભાગરૂપે આવતી કોઈ સ્વકલ્પિત પરીકથા રૂપે કહેવાઈ જતું અહીં, એ જ્યાં આવ્યું છે ત્યાં, સ્વપ્રસ્થાપિત રૂઢિનું દાસ્ય સ્વીકારીને આવ્યું છે 'આંધળી માછલીઓ 'માં નાયક અંતે એક પરીકથા બોલી જાય છે તો 'બે સૂરજમુખીઓ'માં રેણુના પપ્પાએ તેને વાર્તા કરવી પડે છે એને જ્યાંએ આ તત્ત્વ ઉપકારક બન્યું છે કે નહીં તે આગળ જોઈશું પણ સજાગ લેખકને આવું અંઈ તત્ત્વ પોતાની વાર્તાઓમાં થાળે પડતું જતું હોય એ પાલવી જ કેમ શકે ? 'આંધળી માછલીઓ 'માં એ સ્પષ્ટ દેખાય છે સુરેશભાઈ સાહિત્યમાં એક વાદ પ્રવર્તક તરીકે પ્રવેશ્યા હજુ સુધી ઘટનાતત્ત્વ વિલોપનને તેઓ એમની વાર્તાઓમાં એક અનિવાર્ય તત્ત્વ તરીકે સ્વીકારતા આવ્યા છે આવી અનિવાર્યતાની ખોટી જિદને કારણે જે કહેવું છે તે પરીકથા રૂપે 'આંધળી માછલીઓ 'ના નાયકના મોમાં તેમણે મૂક્યું પડ્યું છે આને હું તો ઘટના જ કહું કેમ કે એ ઘટના પરીકથાના રૂપમાં આવે છે ત્યારે વિગલિત થઈ જતી નથી માત્ર રૂપાંતર જ પામે છે વાર્તાનું આ પાત્ર-યજ્ઞકથાનું આ પાત્ર જેવા સમી

* ન તત્ર સૂર્યો ભાતિ લે સુરેશ જોષી (રેખા પ્ર ૧૯૬૭ મૂ ૩ ૫૫૦ પૃ ૬૨)

કરણો મંડાય છે. ઘટના એ વાર્તાના ઘટકતત્ત્વોમાંનું એક નથી એ ખરું પણ વાર્તામાં એ પ્રવેશ પામે તો આગંતુક તત્ત્વ ન બની રહે એટલું તે અશક્ય છે અને કલાને ભોગે ઘટનાનો હ્રાસ નોંધાવવાનો ન હોય.

fantasy નું તત્ત્વ અહીંની વાર્તાઓમાં બીજી રીતે પણ આવ્યું છે–કોઈ સ્વપ્નિલ પ્રદેશમાં ખેંચી જનાર તરીકે કહેવું જોઈએ કે આ રીતે પણ આ તત્ત્વ લેખકની વાર્તાઓમાં આ પહેલાં દેખાયા જ કર્યું છે. આવા પ્રદેશમાં જ્યારે વાર્તા દાખલ થાય છે ત્યારે વાસ્તવ જગત સાથે એક પાતળી ઢાકાની મલમલ જેટલો સંબંધ જાળવીને તે ચાલે છે. આવો સંબંધ જાળવવામાં શ્રી સુરેશ જોષી ખૂબ કુશળ છે. એવા પ્રદેશના પાત્રોના ઉચ્ચારો, શબ્દોમાં જાણે કે વજન પૂરાય છે! 'શું થાય છે તને?' (પૃ. ૩૮) 'મને ભય લાગે છે!' (પૃ. ૩૯) 'આનંદ' (પૃ. ૩૯) જેવા શબ્દો, આજુબાજુના વાતાવરણના સંદર્ભમાં જાણે એના અર્થોને જીવતા કરતાં આવે છે— ખાસ 'ભય' વાર્તામાં. આવું વાતાવરણ સમગ્ર કથાવસ્તુનું આવરણ બનાવવાનું કામ કરે છે પણ તે સમીકરણ કે ટુકડાઓ રૂપે નહીં, કથાના રોમરોમમાં તે પચેલું હોય છે. 'પદ્મા, તને...' જેવી વાર્તામાંથી એ કાઢી લઈએ તો શું બાકી રહે? આવા પ્રકારની fantasyની સાર્થકતાને શ્રી સુરેશ જોષીની શૈલીના એક ભાગ તરીકે આગળ ઉપર તપાસીશું.

પણ તે પહેલાં, સુરેશભાઈએ કહ્યું છે તેમ, એક 'સહૃદય વાચક' તરીકે વાર્તાઓનો 'પરસ્પર સંબંધ' તપાસી જોવાનો પ્રયત્ન અહીં કરું. આગળ કહ્યું તેમ અહીંની વાર્તાઓનો લાક્ષણિક સૂર fantasyનો નથી. અહીંની વાર્તાઓમાં તો કોઈની 'દૃષ્ટિસીમામાં રહેવા છતાં એમાંથી જ હદપારી ભોગવીને જીવ્યે જવા' ની વાત છે. એનું પ્રથમબિંદુ 'દુર્લભા'માં જડે છે. અહીં નાયિકા એવી તરલ છે કે કોઈ વખત તે નાયકની અતિ દૂર દેખાય છે તો કોઈ વખત ખૂબ નજીક. નાયક તેમાં લુપ્ત થવા મથે છે અને છતાં તે દુર્લભા જ રહે છે. એ જ બિંદુ 'વલય' 'આંધળી માછલીઓ' કે 'વાર્તાની વાર્તા'માં ટકી રહે છે. અહીં બધે જ દુર્લભત્વ જ્યારે ભેદાય છે ત્યારે એમાં 'દૂર દૂરથી મીટ માંડી રહેલા મૃત્યુનો સ્પર્શ' ત્રણે વાર્તાઓમાં, એક ભયજનક તત્ત્વ તરીકે અનુભવાય છે. એ તત્ત્વનો તદ્દન સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ 'ધુમ્મસ,' 'બે સૂરજમુખી અને,' 'અને મરણ'માં થાય છે. અહીં તે વાર્તાનું કેન્દ્રબિંદુ બને છે પણ એ ભયંકર તત્ત્વ ધીમે ધીમે સુખદ તત્ત્વ બનતું જાય છે— દુર્લભત્વના દુઃખનો ઉપાય બનતું જાય છે–અને એ રીતે તે 'ભય'નું અંતબિંદુ બને છે. 'પદ્મા, તને...'ની રગેરગમાં એ મૃત્યુ સુખદ

તત્વ તરીકે વ્યાપેલું છે 'મારા ચાર ખૂનીઓ'માં દુર્બલત્વની પશ્ચાદ્ભૂ વિના હિંસનત્વ આવે છે અને એથી 'પરસ્પર સબંધ ધરાવતા ગર૭ ભેગી તે બેસતી નથી

સુરેશ જોષીની શૈલી અને કવિતા બને એટલી ગવાઈ ગયેલી વાત છે કે હવે તો એમના પાત્રો પણ બોલી દે છે ' —કવિતા ? ના નથી ગમતુ એવુ ગાયતુ (પૃ ૩૦) આ કવિતામા વવિધ્ય નથી વાર્તાએ વાર્તાએ એક એક દીવાલ નથી જે હર વાર્તાની કવિતાને બીજી વાર્તાની કવિતાથી જુદી પાડી આપે એક વખત 'ગૃહ પ્રવેશ ની વાસ્તવલક્ષી કવિતા ('ગૃહપ્રવેશ ની નબળાઈ એના આયોજનમા છે, શૈલીમા નથી) પછી પાતે નવા જ રૂપ 'જનાન્તિકે મા રજૂ થઈ પણ એટલેથી ન અટકતા એ લલિત ગદ્યને વાર્તાના સ્વરૂપમા ઢાળવાનો પ્રયત્ન થયો અને જન્મી અપિ ચ સુધીની વાર્તાઓ પાતાની શૈલીમા આવી મોટી ક્રાન્તિ સર્જી શકનાર સુરેશ જોષી હવે એ બિંદુ પર જ કેમ ભમ્યા કરે છે ? કયારેક આશાસ્પદ તણખાઓ જેવી 'ગક્ષમ ની કે અહી છે તેમ 'બે સૂરજમુખી અને ની નવી જ ગતિ ધારણ કરતી, એમની શૈલીની ક્રાંતિ શક્તિની શાખ પૂરતી, લઢણો ઊભી થઈ જાય છે અને ફરી બધુ વહેણુ કરવા લાગે છે આવી શૈલીની એક વિધતા પણ અહી fantasy ના વાતા

વરણથી ભરેલી વાર્તાઓ 'ભય' અને 'પદ્મા, તને 'મા, માણી શકાય એવી તાજગી હજુ ભળવી શકી છે આગળ કહ્યુ તેમ, 'ભય મા તો શબ્દના વજનદાર ગણકાઓમાથી એણે વાતાવરણ સિદ્ધ પણ ક્યુ' છે પણ એમા 'રાક્ષસ ની શૈલીની ગતિ અને પડઘા બને છે પણ એવુ તો સહજ બન્યુ ટેાત પણ કવિતાને બહાને શબ્દોના મકરા ખખડાવીને ભાવક સાથે ચેડા કરવાની વૃત્તિ લેખક બતાવે ત્યારે ખમી નથી શકાતુ 'તુ કોઈ મૂલ્યવાન હીરાની જેમ ખૂબ ખૂબ ઊડે છે ઘણા બધા અધકારથી ઘેરાયલી છે ને તેથી જ અધકારની માયા છે એના ગર્ભમા જ તારુ તેજ રહેલ છે પણ મારુ લોહી તો સૂર્યે માજી માજીને પારદર્શી બનાવી દીધુ છે (પૃ ૨૭) આવી પરપોટિયા ચતુરાઈ, એ વ્યક્તિની સામસામેની વાતચીતમા દખાય છે 'તુ હિસાબ માગે છે ? એટલો બધા હુ દરિદ્ર નથી ' 'તો પછી કોઈક મારી પાસેથી એકાદ બે ક્ષણ લઈ જાય તો તારુ બધુ લૂટાઈ ગયુ હોય તમ ' 'મને લૂટાવવુ ગમે છે, લૂટાઈ જવાનુ નહિ (પૃ ૩૭) આવા ચમરાકિયા સવાદો ઘણીવાર અત્યત સામાન્ય કક્ષાએ પણ સરી જાય છે— કેમ, ઘટા કેમ ઘેરાઈ આવી ?' એમણે કહ્યુ ઘટા ઘેરાયલી જોઈને કયાક તો મોર ચહેકતા હશે ને ' (પૃ ૨૦) આમા કયાક

કાવ્યાભાસ છે તો ક્યાંક નકરી બનાવટ છે. એમની શૈલીની કવિતામાં મૌગ્ધ્ય નથી એવું નથી છતાં તત્ત્વજ્ઞાન ઘણું બધું છે. આ તત્ત્વજ્ઞાનને લીધે વિચાર કણિકાઓ કદીક કદીક ખરી પડે છે. જે સરળતાથી આવી કણિકાઓ 'ધૂમકેતુ' માંથી છૂટી પાડી શકાય એટલી સરળતાથી તે સુરેશ જોષીના તત્ત્વજ્ઞાનમિશ્રિત કાવ્યની વચમાંથી છૂટી પાડી શકાતી નથી એટલું જ. 'મૃદુ કઠોરને આધારે જ ટકી રહે.' (પૃ ૩૮) એને આપણે કવિતા કહીએ ભવિષ્યમાં લોકો એને તત્ત્વજ્ઞાન કણિકા ન કહે એની શી ખાતરી?

વાર્તાની વચ્ચે ભાષણ કરવાની વૃત્તિ સુરેશભાઈમાં પણ સુધારક ગો. મા. ત્રિ. માં મળતી તેમ મળે છે. 'ભય'માં હું અને યોપિતાની વાત કરતાં કરતાં લેખક 'આપણે' ('લેખક અને વાચક') ની વાત કરવાં લાગી જાય છે.

'એ મારી પાસે સરી આવી. એના મુખ પર આમ તો સ્વસ્થતા હતી, પણ એનું પડ ભેદીને કશુંક બહાર આવવા મથી રહ્યું હતું. એનો એમાં અણસાર હતો. ઘડીભર એ મારી સામે જોઈ રહી. પણ તે દિવસે એ કશું વિશેષ બોલી નહીં શકી. આપણા ચિત્તમાં શું નથી હોતું? આદિકાળની એ ગુફા શું હજી આપણા ચિત્તમાં નથી? આગલા કોઈ યુગમાં થયેલા પ્રલયના પડછંદા હજી પણ શું આપણી નાડીમાં ગાજતા નથી?'

ઘટનાતત્ત્વના હ્રાસનો વાદ સુરેશ જોષીને આંખમાથે છે તો સાથે પ્રતીક રચનાનો ઝંડો કેમ ન હોય? અહીં પ્રતીકો બિનજરૂરી રીતે નથી આવ્યાં. એમણે સમાંતર સૃષ્ટિ ક્યાંક ('પદ્મા, તને...') ઊભી કરી છે. ક્યાંય, વાર્તાની સૃષ્ટિની વચ્ચે એ એક ભાગ રૂપે આવીને છૂટી જાય છે. પણ વાર્તાની મુખ્ય ધાર સાથે એને કડી રૂપે અમુક વાક્યો દ્વારા જોડવાનું લેખક ચૂક્યા નથી. જેટલી જરૂરી માત્રામાં એ અવ્યંગ્યતા જરૂરી છે એટલી માત્રામાં જ તે આવી છે. આમ છતાં અમુક પ્રતીકો પણ તેમનામાં રૂઢ થતા જાય છે. 'કથાચક્ર' માંથી સામયિક તત્ત્વના નિર્દેશક તરીકે ઘોડો અહીં બે વાર્તાઓ ('અને મરણ', 'ધુમ્મસ')માં ઉતરી આવે છે. એમાંથી 'અને મરણ'માં એ જ ઘોડો, આપણને, કડી બનીને 'ચક્ર'ના પ્રતીક પર લઈ જાય ખરો પણ કાળચક્રની વાત તો ઠેઠ ભાસના સમયથી કહેવાતી આવી નથી શું? આને પડછે 'અને મરણ' માં જ ખુદ મૃણાલ એક પ્રતીક બનીને આવે છે એમાં વધુ તાજગી છે. જળનું પ્રતીક 'પદ્મા, તને...' માં ખૂબ એક રૂપ બની ગયું છે પણ એના ઉગમસ્થાન તરીકે 'ભય'નું અંતિમ વાક્ય ન ચીંધી શકાય? 'વલય' માંની કાળી માછલીનું પ્રતીક જેટલું નવું છે એટલું

એનું આયોજન નવુ નથી. સીધા સમાતરે વહ્યા આવતા પ્રતીક કરતા કશાક આગળ ડગલાની (જેમ 'બે સૂરજમુખીઓ અને ..'મા છે તેમ) અપેક્ષા સુરેશ જોષી પાસે રહેશે. આની સાથે જ, એમની વાર્તાઓમા વધતો જતો પવન, પડછાયો, સૂરજ-ચાદો ચદ્રાકાર, સ્પર્શ, ઓગળવુ, કચ્ચર કચ્ચર, (કે કણ કણ), ડીંગ, કિલ્લો (આ કિલ્લો તે પેલા સોનગઢના કિલ્લાની Impact તો નહી ?), પશુ, શન્ય, આખ, સરોવર, મહેલ, રાજકુમારી, જન્મોજન્મ, નક્ષત્ર, નદી, માછલી, તુલસીનું કુડુ, ઘીનો દીવો, મૌન, બુદ્દબુદ, ઘોડો, દાત, નહોર, માજવુ, પાચીકા જેવા કે તે મતલબના શબ્દોનો ઉપયોગ પણ એમની શૈલીને રૂઢ બનાવી દે છે. એમાના ઘણા ખરા શબ્દો સસ્કૃત સાહિત્યમાથી ઉતરી આવ્યા છે— ખાસ કરીને પ્રકૃતિ તત્ત્વો. સુરેશ જોષીની પ્રકૃતિ જ્યારે કવિતા ધારણ કરે છે ત્યારે એને સસ્કૃત સાહિત્યની પ્રકૃતિ બનવાનુ ગમે છતા નગરજીવનમા એને વહી જવુ પડે તો એ અચકાય નહી. મહેલ, રાજકુમારી, કિલ્લો, ખડેર જેવા શબ્દો વાર્તામાની પરીકથાઓમા આવે. પશુ, શન્ય, ઘોડો, પડછાયો, સૂરજ ચાદો વગેરે પ્રતીકો અને અસ્તિત્વવાદી વલણો ઉપજાવવા માટે આવે. (એમા પણ કાલિદાસ કે ભવભૂતિની પ્રકૃતિમાથી નવનિર્માણ ઓછુ નહી જડે.) તુલસીનું કુડુ, ઘીનો દીવો, કકણ રણકતા હાથ જેવા શબ્દોનો સામટો સમૂહ સુરેશ જોષી યોજી દે છે — જ્યારે એમને મધ્યકાલીન સ્થગિત ધાર્મિક વાતાવરણ બતાવવુ હોય ત્યારે. આ બધુ બાદ કરીને સુરેશ જોષી લખવા મથી જુએ, કશુક હાલશે, કાયાપલટ અનુભવાશે

સુરેશભાઈના નાયક નાયિકાની સૃષ્ટિનુ વૈવિધ્ય પણ હવે સરવા તો નથી માડ્યુ ? 'ગૃહપ્રવેશ'મા પાત્ર વૈવિધ્ય છે પછી લાભશકર ઠ્રપમા પણ, લેખકીય વ્યક્તિત્વના મહોરાને પાત્ર બનાવવાનો અભરખો સેવાયો નથી. પણ 'છિન્નપત્ર'ના લેખક નાયક અને પ્રગલ્ભ નાયિકાના મૂળ નાખીને અહીની વાર્તાઓના નાયક નાયિકાઓ આવે છે ત્યારે, નદીમા સ્થિર થવા મથતા કાકરાને વમળભણી ધકેલવાનો પ્રયત્ન ફરી એક વાર સુરેશભાઈએ કરવો પડશે એમ લાગે છે. એમના નાયકનાયિકાઓ ચહેરે મહોરે કઈક સરખા છતા નામ અને સ્વભાવે સ્હેજસાજ જુદા છે. બધા કવિતાને ચાહે છે. 'વલય'ની નાયિકા એક જગ્યાએ કવિતાને 'ટાલ્લુ' કહે છે છતા કવિતામા બોલે છે. નાયકો નાયિકાઓથી ખૂબ દૂર છે. ટોચે બેસેલી નાયિકાને તેઓ નીરખ્યા કરે છે કોઈ પ્રશ્નનો ઉત્તર ન સૂઝે તો નાયિકાને ચૂમી લેવાની વાતો એમને મન સહજ હોય છે. આ બધાના

બીબાંઢાળ વ્યક્તિત્વો અહીં સર્જાયાં નથી. 'દુર્લભા'ની નાયિકામાં તીખાશનું વૈશિષ્ટ્ય છે, 'વાર્તાની વાર્તા'ની નાયિકામાં મુગ્ધતા છે, 'ધુમ્મસ'ની નાયિકામાં પ્રલંબ ચીસોવાળી ઘેલછા છે, યોપિતા ('ભય') માં ભયથી પ્રેરિત ઉદાસીનતા છે. જો કે એમના નાયકોના વ્યક્તિત્વોમાં આટલોયે તફાવત જડતો નથી. ધીરેધીરે આ બધાં વ્યક્તિત્વો સમથળ બની જશે તો? જેની શરૂઆત તો થઈ ચૂકી છે.

'બે સૂરજમુખી અને...' વાર્તાનો ઉલ્લેખ સુરેશભાઈના એક નવા વિજય તરીકે ખાસ કરવો જોઈએ. એ વાર્તા વ્યાકરણગ્રસ્તતાનાં બોજને ફેંકી દેવા મથે છે. તો સાથે સાથે સિંહાવલોકન— Flash Back ની પદ્ધતિને નવું જ આયોજન આપે છે. બે વાક્યોમાંથી એક વર્તમાન રજૂ કરે છે, બીજું ભૂત. બંને અડધા-પડધા બોલાય-લખાય ત્યાં જ તેમને અથડાવી નંખાય છે. વાર્તા એટલેથી જ અટકતી નથી, સુરેશભાઈ આખેઆખા બદલાઈ ગયેલા ઘણી વાર તો અહીં અનુભવાય છે. પાત્રો અને તેની સપાટીની સાથે વાતાવરણ પણ બદલાય છે 'બે મુખ સવા રૂપિયો આપો કચવાશો તેથી શું મનુ હિસાબમાં હજુ તું કાચો છે લેખ વાંચ્યો સાંભળતા નથી લાવોને સવા રૂપિયો. (પૃ. ૪૧)

એની તદ્દન સામે પક્ષે 'મારા ચાર ખૂનીઓ' વાર્તા છે. સુરેશભાઈ જેવા અતિજાગરૂક માણસની કલમે એ કેમ સરી પડી હશે? સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ એ ટૂંકી વાર્તા જ નથી. એને કોઈ કેન્દ્રબિંદુ નથી ચાર ખુનીઓ છે. દરેકની વાત જુદા જુદા ટુકડા રૂપે ત્યાં આવે છે.

આ બે વાર્તાઓ વચ્ચે સંગ્રહની બીજી વાર્તાઓ સમાઈ જાય છે 'પદ્મા, તને...' ની ગંભીરગતિ 'છિન્નપત્ર'ની પત્રગતિની યાદ આપે છે. એમાં બિંદુ વિચ્છિન્ન થઈ ગયું નથી પણ એક બિંદુ જ સમથળ થઈને બધે ફેલાઈ ગયેલું છે. અંત પર આખી વાર્તાને કોઈ નવો જ સંદર્ભ આપનાર શક્તિશાળી બિંદુ આથી જ ત્યાં હાજર નથી. 'વાર્તાની વાર્તા'માં સંસ્કૃત નાટકમાંના ગર્ભનાટકની જેમ વાર્તામાં વાર્તા આવે છે. એમાં એષા અને 'હુ' બન્ને આગંતુક પાત્રો લાગે છે એમ છેલ્લું વાક્ય જોયા પછી પણ કહેવાની હિંમત કરું છું.

સુરેશ જોષી સશક્ત લાગે જ છે પણ એમના આ સંગ્રહની સશક્ત બાજુઓની વાત તો આ સંગ્રહ બહાર પડતા પહેલાં જ સહસ્રમુખે કહેવાઈ ચૂકી છે. આ સંગ્રહમાં પુનરાવર્તનનો ભાર ઘણો બધો છે એની જ એ સાબિતી છે. અને સશક્ત માણસ નિરોગી જ હોય એવું હોતું નથી. ઘટનાના તારનો એક ગુચ્છ બને છે એમ તો અહીં જોઈ શકાય છે છતાં એમાં થોડીક ગતિ સતત રહી છે પણ

એનું આયોજન નવુ નથી. સીધા સમાંતરે વહ્યા આવતા પ્રતીક કરતા કશાક આગળ ડગલાની (જેમ 'બે સૂરજમુખીઓ અને ..' મા છે તેમ) અપેક્ષા સુરેશ જોષી પાસે રહેશે. આની સાથે જ, એમની વાર્તાઓમા વધતો જતો પવન, પડછાયો, સૂરજ-ચાદો ચંદ્રાકાર, સ્પર્શ, ઓગળવુ, કચ્ચર કચ્ચર, (કે કણુ કણુ), હીંગ, કિલ્લો (આ કિલ્લો તે પેલા સોનગઢના કિલ્લાની Impact તો નહી ?), પશુ, શન્ય, આખ, સરોવર, મહેલ, રાજ કુમારી, જન્મોજન્મ, નક્ષત્ર, નદી, માછલી, તુલસીનું કુડુ, ઘીનો દીવો, મૌન, બુદ્બુદ, ઘોડો, દાત, નહોર, માજવું, પાચીકા જેવા કે તે મતલબના શબ્દોનો ઉપયોગ પણ એમની શૈલીને રૂઢ બનાવી દે છે. એમાના ઘણા ખરા શબ્દો સસ્કૃત સાહિત્યમાથી ઉતરી આવ્યા છે— ખાસ કરીને પ્રકૃતિ તત્ત્વો. સુરેશ જોષીની પ્રકૃતિ જ્યારે કવિતા ધારણ કરે છે ત્યારે એને સસ્કૃત સાહિત્યની પ્રકૃતિ બનવાનુ ગમે છતા નગરજીવનમા એને વહી જવુ પડે તો એ અચરજ નહી. મહેલ, રાજકુમારી, કિલ્લો, ખડેર જેવા શબ્દો વાર્તામાની પરીકથાઓમા આવે. પશુ, શન્ય, ઘોડો, પડછાયો, સૂરજ ચાદો વગેરે પ્રતીકો અને અસ્તિત્વવાદી વલણો ઉપજાવવા માટે આવે. (એમા પણ કાલિદાસ કે ભવભૂતિની પ્રકૃતિમાથી નવનિર્માણ ઓછુ નહી જડે.) તુલસીનુ કુડું, ઘીનો દીવો, કકણુ રણકતા હાથ જેવા શબ્દોનો સામટો સમૂહ સુરેશ જોષી યોજી દે છે — જ્યારે એમને મધ્યકાલીન સ્થગિત ધાર્મિક વાતાવરણુ બતાવવુ હોય ત્યારે. આ બધુ બાદ કરીને સુરેશ જોષી લખવા મથી જુએ, કશુક હાલને, કાયાપલટ અનુભવાશે

સુરેશભાઈના નાયક નાયિકાની સૃષ્ટિનુ વૈવિધ્ય પણ હવે સરવા તો નથી માડ્યુ ? 'ગૃહપ્રવેશ'મા પાત્ર વૈવિધ્ય છે પછી લાભશકર ગ્રુપમા પણ, લેખકીય વ્યક્તિત્વના મહોરાને પાત્ર બનાવવાનો અભરખો સેવાયો નથી. પણ 'છિન્નપત્ર'ના લેખક નાયક અને પ્રગલ્ભ નાયિકાના મૂળ નાખીને અહીની વાર્તાઓના નાયક નાયિકાઓ આવે છે ત્યારે, નદીમા સ્થિર થવા મથતા કાકરાને વમળભણી ધકેલવાનો પ્રયત્ન ફરી એક વાર સુરેશભાઈએ કરવો પડશે એમ લાગે છે. એમના નાયક-નાયિકાઓ ચહેરે મહોરે કંઈક સરખા છતા નામ અને સ્વભાવે સ્હેજસાજ જુદા છે. બધા કવિતાને ચાહે છે. 'વનર'ની નાયિકા એક જગ્યાએ કવિતાને 'ટાળણુ' કહે છે છતા કવિતામા બોલે છે. નાયકો નાયિકાઓથી ખૂબ દૂર છે. રોચે બેસેલી નાયિકાને તેઓ નીરખ્યા કરે છે કોઈ પ્રશ્નનો ઉત્તર ન સૂઝે તો નાયિકાને ચૂમી લેવાની વાતો એમને મન સહજ હોય છે. આ બધાના

બીબાંઢાળ વ્યક્તિત્વો અહીં સર્જાયાં નથી. 'દુર્લભા'ની નાયિકામાં તીખાશનું વૈશિષ્ટ્ય છે, 'વાર્તાની વાર્તા'ની નાયિકામાં મુગ્ધતા છે, 'ધુમ્મસ'ની નાયિકામાં પ્રલંબ ચીસોવાળી વેદના છે, યોષિતા ('ભય') માં ભયથી પ્રેરિત ઉદાસીનતા છે. જો કે એમના નાયકોના વ્યક્તિત્વોમાં આટલોયે તફાવત જડતો નથી. ધીરેધીરે આ બધાં વ્યક્તિત્વો સમથળ બની જશે તો? જેની શરૂઆત તો થઈ ચૂકી છે.

'બે સૂરજમુખી અને...' વાર્તાનો ઉલ્લેખ સુરેશભાઈના એક નવા વિજય તરીકે ખાસ કરવો જોઈએ. એ વાર્તા વ્યાકરણગ્રસ્તતાનાં બોજને ફેંકી દેવા મથે છે. તો સાથે સાથે સિંહાવલોકન—Flash Back ની પદ્ધતિને નવું જ આયોજન આપે છે. બે વાક્યોમાંથી એક વર્તમાન રજૂ કરે છે, બીજું ભૂત. બંને અડધા-પડધા બોલાય-લખાય ત્યાં જ તેમને અથડાવી નંખાય છે. વાર્તા એટલેથી જ અટકતી નથી, સુરેશભાઈ આખેઆખા બદલાઈ ગયેલા ઘણી વાર તો અહીં અનુભવાય છે. પાત્રો અને તેની સપાટીની સાથે વાતાવરણ પણ બદલાય છે 'બે મુખ સવા રૂપિયો આપો કચવાશો તેથી શું મનુ હિસાબમાં હજુ તું કાચો છે લેખ વાંચ્યો સાંભળતા નથી લાવોને સવા રૂપિયો. (પૃ. ૪૧)

એની તદ્દન સામે પક્ષે 'મારા ચાર ખૂનીઓ' વાર્તા છે. સુરેશભાઈ જેવા અતિજાગરૂક માણસની કલમે એ કેમ સરી પડી હશે? સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ એ ટૂંકી વાર્તા જ નથી. એને કોઈ કેન્દ્રબિંદુ નથી ચાર ખુનીઓ છે. દરેકની વાત જુદા જુદા ટુકડા રૂપે ત્યાં આવે છે.

આ બે વાર્તાઓ વચ્ચે સંગ્રહની બીજી વાર્તાઓ સમાઈ જાય છે 'પદ્મા, તને...' ની ગંભીરગતિ 'છિન્નપત્ર'ની પત્રગતિની યાદ આપે છે. એમાં બિંદુ વિચ્છિન્ન થઈ ગયું નથી પણ એક બિંદુ જ સમથળ થઈને બધે ફેલાઈ ગયેલું છે. અંત પર આખી વાર્તાને કોઈ નવો જ સંદર્ભ આપનાર શક્તિશાળી બિંદુ આથી જ ત્યાં હાજર નથી. 'વાર્તાની વાર્તા'માં સંસ્કૃત નાટકમાંના ગર્ભનાટકની જેમ વાર્તામાં વાર્તા આવે છે. એમાં એવા અને 'હું' બન્ને આગંતુક પાત્રો લાગે છે એમ છેલ્લું વાક્ય જોયા પછી પણ કહેવાની હિંમત કરું છું.

સુરેશ જોષી સશક્ત લાગે જ છે પણ એમના આ સંગ્રહની સશક્ત બાજુઓની વાત તો આ સંગ્રહ બહાર પડતા પહેલાં જ સહસ્રમુખે કહેવાઈ ચૂકી છે. આ સંગ્રહમાં પુનરાવર્તનનો ભાર ઘણો બંધો છે એની જ એ સાબિતી છે. અને સશક્ત માણસ નિરોગી જ હોય એવું હોતું નથી. ઘટનાના તારનો એક ગુચ્છ બને છે એમ તો અહીં જોઈ શકાય છે છતાં એમાં થોડીક ગતિ સતત રહી છે પણ

એમની શૈલી, પાત્રો, વાતાવરણ, પ્રતીકો, પરીકથાઓ— કહો કે આખા સુરેશ જોષી, આખો સૂરજ થીજી ગયો છે. એ પ્રકાશતો હોય તો પણ રૂઢિગ્રસ્ત રીતે જ પ્રકાશે છે. 'બે સુરજમુખી અને ' જેવો તણખો એનામાંથી ઝગી જાય છે એ જ.

ભૂપેશ અધ્વર્યુ

કલા વ્યભિચાર છે, બળાત્કાર નથી

વિવેચનના સિદ્ધાંતે, હજી જો કોઈ મોટી કામગીરી બજાવવાની રહી હોય તો તે વિષયવસ્તુના આકૃતિગતકાર્યનું વીગતવાર પરીક્ષણ કરવાની. આ કાર્યને જ્યાં સુધી પૂરેપૂરું સમજવામાં કે સ્વીકારવામાં નહીં આવે ત્યાં સુધી વિવેચકો અનિવાર્યપણે કલાકૃતિને 'વિધાન'ની પેઠે જોતા રહેવાના છે (અલબત્ત, સંગીત ચિત્ર કે નૃત્ય જેવી કલાઓ અમૂર્ત છે અથવા અમૂર્ત બની ચૂકી છે, એની બાબતમાં આવું ઓછું બને છે. આ કલાઓમાં, વિવેચકોએ કોઈ ગોટાળો ઉભો કર્યો નથી, એમની પાસેથી છીનવી જ લેવામાં આવ્યો છે.) એ ખરું કે, કલાના નમૂનાને તમે 'વિધાન' તરીકે, એટલે કે કોઈ પ્રશ્નના ઉત્તર રૂપે જોઈ તો જરૂર શકો. ગોયાના 'ડ્યુક ઑવ વેલિંગ્ટન'ના પોર્ટ્રેઈટને બહુ જ પ્રાથમિક કક્ષાએ પ્રશ્નના ઉત્તર રૂપે જોઈ શકાય. વેલિંગ્ટન કેવો લાગે છે? 'એન્ના કેરેનિના'ને પ્રેમ લગ્ન અને વ્યભિચારની સમસ્યાઓના સંશોધન રૂપે મૂલવી શકાય. ચિત્રકલા જેવી કલામાં, કલાત્મક પુનર્વિધાનના જીવન સાથેના અનુસંધાનનો મુદ્દો સંપૂર્ણ ફગાવી દેવાયો છે, તેમ છતાં પ્રશિષ્ટ નવલકથાઓ નાટકો અને ચિત્રપટોના અવલોકનોના સંદર્ભમાં, આ મુદ્દો, વિવેચનનો સમર્થ માપદંડ બને છે. વિવેચનના સિદ્ધાંતમાં આ મુદ્દો ઘણો જૂનો છે કંઈ નહીં તો, છેક ડાઈડેરોટના જમાનાથી બધી જ કલાના વિવેચનની પ્રણાલિ આ રીતે વાસ્તવ અને નૈતિક સચ્ચાઈના દેખીતી રીતે વિષમ કહી શકાય એવા ધોરણોને સ્પર્શતી, અને પરિણામે, કલાને કલાના સ્વરૂપમાં કરેલા 'વિધાન' રૂપે સ્વીકારતી આવી છે.

કલાકૃતિઓને આ રીતે મૂલવવી સાવ અસંગત નથી પણ એનો અર્થ એ થયો કે વિચારોના ઇતિહાસની

શોધમાં–ઈત્યાદિ પ્રયોજનોમાં કલાને જોતરી દેવી. થોડી તાલીમ અને સાહિત્યિક સંવેદનશીલતા પ્રાપ્ત કર્યાને અંતે, જ્યારે વ્યક્તિ કલાકૃતિ તરફ યોગ્ય રીતે આંખ માંડતા શીખે છે; અને ખરેખર જે બને છે તેના સંદર્ભમાં આ પ્રકારના વ્યવહારને બહુ ઓછી લેવાદેવા છે. કલાકૃતિનો કલાકૃતિ તરીકે સામનો કરવો એ એક અનુભવ છે. કલા કોઈ ' વિધાન ' કે પ્રશ્નનો ઉત્તર નથી. કલા ફક્ત કશાક વિશે નથી, એ પોતે જ કશુંક છે. કલા પોતે જ જગતની એક વસ્તુ છે; જગતનું ભાષ્ય કે એના પરની કોઈ વાચના નથી.

મારું કહેવું એમ નથી કે કલાકૃતિ જે સૃષ્ટિ સર્જે છે તે સ્વયંનિર્ભર હોય છે. અલબત્ત, કલાનું જગત (એક સંગીતનો મહત્ત્વનો અપવાદ બાદ કરતાં) વાસ્તવ જગતનો, આપણા જ્ઞાનનો, આપણા અનુભવનો, આપણાં મૂલ્યોનો નિર્દેશ કરે જ છે. કલાકૃતિઓ અવબોધ અને મૂલ્યાંકનો રજૂ કરે છે જ. પણ એનું વ્યાવર્તક લક્ષણ એ છે કે એ સૈદ્ધાન્તિક જ્ઞાન (વૈજ્ઞાનિક કે શાસ્ત્રીય જ્ઞાન : ફિલસૂફી, સમાજશાસ્ત્ર, મનોવિજ્ઞાન, ઇતિહાસનું એ મહત્તાનું લક્ષણ છે.) જન્માવતી નથી પણ વશીભૂત કે અસ્તસ્થિતિમાં લીધેલો નિર્ણય, એકરારની ઘટના કે ઉત્તેજના જેવું કશુંક જન્માવે છે. એટલે કે કલા દ્વારા જે જ્ઞાન આપણે મેળવીએ છીએ તે આકૃતિનો અનુભવ છે અથવા કશાકનું સીધું જ્ઞાન હોવાને બદલે એ કશુંક જાણવાની વિશેષ ભંગી છે.

આ હકીકત, કલાકૃતિમાં રહેલા અભિવ્યક્તિતાના મૂલ્યનું પ્રાધાન્ય અને અભિવ્યક્તિતાનું મૂલ્ય (એટલે કે શૈલી યા ભંગીવિશેષ) કઈ રીતે વિષયવસ્તુ પર આધિપત્ય મેળવી લે છે એ સમજાવે છે. ' પેરેડાઈઝ લૉસ્ટ ' માંથી પ્રાપ્ત થતી સંતર્પકતાનું કારણ એમાં વ્યક્ત થયેલા ઈશ્વરવિષયક કે માનવીવિષયક અભિપ્રાયોમાં નથી પણ કવિતામાં અવતારેલી અભિવ્યક્તિતા, પ્રતિભા અને ઉત્તમપ્રકારની શક્તિમાં છે.

બીજું, કલા ગમે એટલી અભિવ્યક્તિશીલ હોવા છતાં, અનુભવશીલ સહૃદયના સહકાર પર એનું વિશિષ્ટ અવલંબન છે. કારણ કે ' શું કહેવાયું છે ' એ વ્યક્તિ જોઈ શકે ખરી પણ જડતાને લીધે કે વિમુખતાને લીધે સહેજ પણ સંવેદનશીલ બન્યા વગર પણ જુએ. કલા વ્યભિચાર છે; બળાત્કાર નથી. કલા એક એવા પ્રકારનો અનુભવ પુરસ્કારે છે, જેનું સંવિધાન સર્વમુખતા પ્રગટ કરતું હોય. પણ સંવેદના અનુભવતી ચેતનાના સહ-કાર્ય વિના, કલા વ્યભિચાર આચરી જ ન શકે.

*

રૂપાન્તરની આકૃતિગત પ્રક્રિયાઓમાં તાત્ત્વિક રીતે સાંકળી રાખનાર ' વિષયવસ્તુ ' કલાનું જાણે કે એક

છન છે એક ધ્યેય છે એ એનો મોહનમ ત્ર છે

આને જ કારણે 'વિષયવસ્તુ ની દષ્ટિએ નતિક રીતે વાધાજનક કહી શકાય એવી કૃતિઓમા સહૃદયચિત્ત આનદ લઈ શકે છે લેની રિફેન્સ્ટાલના ચલચિત્રો ' ધ ટ્રમ્ફ આવ ધ વીલ ' અને ' ધ ઓલિમ્પિકએડ 'ને સમર્થ કૃતિઓ તરીકે ઓળખાવવી એ કઈ નાઝી પ્રચારનો સાહિત્યિક ઉદારતાથી કરેલો ઢાકપિછોડો નથી આ ચલચિત્રોમા નાઝી પ્રચાર તો છે જ પણ એ ઉપરાત પણ એમા એવુ કઈક છે જેનો અસ્વીકાર આપણે ભોગે જ આપણે કરીએ છીએ સૌ દર્ય સેન્દ્રિયતા અને બુદ્ધિગ્રાહ્યતાના સકુલ સચારોના પરિણામે રિફેન્સ્ટાલના આ બને ચિત્રો (નાઝી કલાકારોની કૃતિઓમા અપૂર્વ છે) કેવળ અહેવાલ કે પછી પ્રચારના ધોરણોને વટાવી જાય છે રિફેન્સ્ટાલની ચલચિત્રના નિર્માતા તરીકેની પ્રતિભા દ્વારા (કદાચ માની લો કે એની મરજી વિરુદ્ધ) વિષયવસ્તુ ફક્ત આકૃતિગતકાર્ય બજાવવા જ આવી પડે છે

સર્જકની પોતાની ઇચ્છા ગમે તે હોય પણ કલાકૃતિ જ્યા સુધી કલાકૃતિ છે ત્યા સુધી એ કશાયનો ઝ ડો ફરકાવી શકે નહિ સમર્થ સર્જકો અપૂર્વ તાટસ્થ્ય ધરાવતા હોય છે હોમર અને શેક્સપિયર લો વિવેચક અને પડિત પેઢીઓએ આ સર્જકોની કૃતિઓમાથી માનવસ્વભાવ નૈતિકતા અને સમાજ વિશેના ચોક્કસ અભિપ્રાયોને બહાર ખેચી કાઢવાનો કેવો વ્યર્થ પરિશ્રમ કર્યા કર્યો છે !

જ્યા જેનેનો જ દાખલો લઈએ હુ જે મુદ્દો સમજાવવા માગ છુ એનો આ એક વિશેષ પુરાવો છે કારણ કે અહી તો લેખકનો હેતુ સ્પષ્ટ છે જ્યા જેને, એના લખાણોમા ક્રૂરતા ગુના ચોરી ખૂન અને વાસના, ત્યોની જાણે કે આપણી પાસે સમતિ માગતો હોય એમ લાગે છે પણ કલાકૃતિની રચનાના સદર્ભમા લાગે-વળગે છે ત્યા સુધી જ્યા જેને કશાનો પ્રચાર કરતો નથી જ્યા જેને પોતાના અનુભવને નોધે છે, પોતામા શમાવે છે અને એનો કાયાકલ્પ કરી નાખે છે જ્યા જેનેના પુસ્તકોમા આવુ જે બને છે એ પ્રક્રિયા જ જાણે કે એના પુસ્તકોનુ બહિર્મુખ વિષયવસ્તુ છે જેનેના પુસ્તકો કેવળ કલાના નમૂનાઓ નથી કલા સબધના પણ નમૂનાઓ છે આ પ્રક્રિયા જ્યારે સર્જકના સર્જનકર્મમા આગળ પડતી નથી હોતી ત્યારે પણ અનુભવની આ પ્રક્રિયા જ આપણુ સમગ્ર ધ્યાન રોકે છે સર્જક કલ્પનાની ચારુતા અને પ્રજ્ઞા દ્વારા જ્યા જેને જે રીતે એના વિષયવસ્તુનો છેદ ઉડાડે છે તે રસપ્રદ છે

કલાકૃતિ જાતજાતની માહિતીઓ પૂરી પાડતી હશે કદાચ નવી રીતે ઉપદેશો આપતી હશે જેમ કે, દાન્તે

પાસેથી આપણને મધ્યકાલીન અધ્યાત્મ-વિદ્યા અને ફ્લોરેન્ટાઈન ઇતિહાસ જાણવા મળે છે; ચોપીન દ્વારા રાગપૂર્ણ ઉદાસીનો પ્રથમ અનુભવ મળે છે. ગોયા, યુદ્ધની જંગાલિયાતને, તો ' ધ અમેરિકન ટ્રેજેડી ' કેપિટલ પનિશમેન્ટની અમાનુષતાને આપણા મન પર બરાબર ઠસાવે છે. પણ આ બધીને જો કલાકૃતિ ગણીને ચાલીએ તો આ કૃતિઓ કોઈ જુદા જ પ્રકારની સંતર્પકતા આપે છે. આ અનુભવ માનવચેતનાના પ્રકારોનો, એનાં સ્વરૂપોનો છે.

*

કલામાં જેનું પુનર્વિધાન થાય છે એ જીવી ચુકાયેલા જીવનથી અમુક ચોક્કસ અંતર પર કલાકૃતિની નિર્મિતિ થતી હોય છે. આ ' અંતર 'ની વ્યાખ્યા એટલે જ કેટલેક અંશે અ-માનુષતા-બિનંગતતા. કલાકૃતિને કલાકૃતિ બનવા માટે કલાકૃતિએ અંગત લાગણીમાં સહભાગ થવા જેવા નિકટપણાના વ્યવહારોને સંયત કરવા જોઈએ. આ ' અંતર ' ને ' અંતર ' ની રુઢિઓને કેવી રીતે અને કેટલે અંશે જાળવવી એ જ કોઈ પણ કૃતિની શૈલી છે. છેલ્લે, વિશ્લેષણ કરતાં કહેવું હોય તો કલા એટલે શૈલી. અને કલા અ-માનુષ શૈલી-વિશિષ્ટ નિરૂપણની વિવિધ ભંગીઓથી વિશેષ કંઈ નથી.

પહેલી વાત તો એ છે કે કલાકૃતિ એ પદાર્થ છે, નકલ નથી. અને એ પણ સાચું છે કે ઉત્તમ કલા હંમેશા 'અંતર' પર, પ્રસાધનો પર, શૈલી પર, ઓર્તેગા જેને અ-માનુષીકરણ કહે છે એની પર ટકેલી હોય છે. પણ ' અંતર 'નો આ વિચાર ગેરસમજ ઊભી ન કરે એ માટે ઉમેરવું જોઈએ કે એમાં ગતિ જગતથી દૂરની નહીં પણ જગત તરફની હોય છે. શૈલી, એ કલાકૃતિમાં નિર્ણાયક સિદ્ધાંત છે; સર્જકચિત્તની મુદ્રા છે. અને માનવ-ચિત્ત જ્યારે અગણિત સ્થિતિઓ સર્જ-વાની શક્તિ ધરાવે છે, ત્યારે કલાકૃતિઓ-માં અનંત શૈલીની શક્ય તરેહોનો અવકાશ છે.

શૈલીને બાહ્ય રીતે તપાસતાં, શૈલી-વિષયક જે કોઈ નિર્ણય હોય એને કોઈ ને કોઈ ઐતિહાસિક વિકાસ સાથે સંબંધ હોય છે. જેમ કે લેખનની શોધ અથવા ગતિશીલ ટાઈપ; સંગીતવાદ્યની શોધ કે એનું નવીનીકરણ, સ્થાપત્ય-શિલ્પમાં પ્રાપ્ત થયેલી નવી સામગ્રી વગેરે વગેરે. પણ આ પ્રકારનો આવશ્યક કહી શકાય એવો અભિપ્રાય ગમે તેટલો મૂલ્યવાન કે સંગીન હોવા છતાં સામ-ગ્રીને બહુ સ્થૂળતાથી જુએ છે. આ અભિપ્રાય કેવળ અમુક ગાળો, અમુક વાદ કે અમુક પરંપરાને જ નિર્દેશે છે.

શૈલીને અન્તઃતત્ત્વની દૃષ્ટિએ તપા-સતા, એટલે કે કોઈ ચોક્કસ કલાકૃતિનું પરીક્ષણ કરતાં તથા એ કૃતિનું મૂલ્ય અને એની અસર લક્ષમાં લેવાયેલા શૈલી વિષયક નિર્ણય પાછળ યદૃચ્છાનું તત્ત્વ હોય છે.

ચેતનાની સર્વ સામગ્રી ક્યારેય વ્યક્ત ન કરી શકાય તેવી છે. એક નાનું સરખું સંવેદન પણ સમગ્રતયા વર્ણવવું અશક્ય છે. દરેક કલાકૃતિ, એમા જે નિરૂપાયું છે એના સંદર્ભમા જ નહિ પણ અ વ્યક્ત સાથેના વ્યવહાર રૂપે પણ સમજવી જોઈએ. મહાન કલાકૃતિઓમા ન કહી શકાતી વસ્તુઓ વિશે વ્યક્ત અને હાજર રહેલા અ-વ્યક્તના વિરોધ વિશે આપણે હંમેશા સભાન હોઈએ છીએ. શૈલીવિષયક પ્રપંચો આને ટાળવાના નુસ્ખા પણ છે. ઘણીવાર કલાકૃતિમાં સૌથી વધારે પ્રતિભાપૂર્ણ અંશો તે મૌનના અંશો છે.

—સુઝાન સૉન્ટેગ

અનુ. **ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા**

(અગેઈન્સ્ટ ઈન્ટરપ્રિટેશન 'ના 'ઑન સ્ટાઈલ' પ્રકરણના કેટલાક સંકલિત અંશોનો અનુવાદ).

Regd No G 753

આટલુ અવશ્ય થશે

સાહિત્યનો ઇતિહાસ

ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ ત્રીસ નિબધોના રૂપમા જુદા જુદા લેખકોને હાથે તૈયાર થશે—બહુ બહુ તો પાચ વરસમા વિશેષ માહિતી માટે લખો સુરેશ જોષીને અથવા મોહનભાઈ પટેલ (ગુજરાત વિદ્યાપીઠ) ને.

નવકવિઓ વિશેની પરિચયાત્મક પુસ્તિકાઓ

રાવજી પટેલ વિશે સુરેશ જોષી—ગનામ મોહમ્મદ શેખ વિશે જયન્ત પારેખ—સિતાશુ વિશે ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા—લાભશકર ઠાકર વિશે ચિનુ મોદી

આ ઉપરાત

મૌલિક કૃતિઓ (કાવ્ય, વાર્તા, નિબધ) સારી લખાઈ હોય સાહિત્યના કોઈ પ્રશ્ન વિશે નિર્ભીકપણે ચર્ચા કરી હોય તો તરત મોકલો 'તત્ક્ષણ' નામનુ ફરફરિયુ તરત એને પ્રકટ કરશે આ અગે 'ઊહાપોહ' ને સરનામે અથવા 'વૃશ્ચિક' ને સરનામે અથવા 'કૃતિ' ને સરનામે લખવુ

ઉષા જોષીએ યજ્ઞ મુદ્રિકા, ગુજરાતપાગા, વડોદરા–૧ મા છાપીને ૩૫–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગજ વડોદરા–૨ થી પ્રગટ કર્યું

ઊડા પોઇ-૧૦

ઊ
હા
પો
હ

૧૦

જૂન ૧૯૭૨

વર્ષ ૧ અંક ૧૦

તંત્રીઓ

સો. ઉષા જોષી

૧૫/૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા ૨

રસિક શાહ

ત્રીજે માળ 'વિનોદ',
રાઘવજી રોડ ગોવાલિયા ટૅન્ક
મુંબઈ ૨૬

જયંત પારેખ

એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

લેખ અવલોકનના પુસ્તકો સૌ ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવાં વ્યવસ્થા અને સંચાલન સંબંધી પત્રવ્યવહાર પણ સૌ ઉષા જોષીને સરનામે કરવો

લવાજમ ભરવાના સ્થળ

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ 'વિનોદ'
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટૅન્ક
મુંબઈ ૨૬

રાધેશ્યામ શર્મા
સીતારામ સદન
ગુલાબભાઈ પાર્ક ગીતામંદિર રોડ
અમદાવાદ ૨૨

નટવરસિંહ પરમાર
ભાથા સ્ટ્રીટ નાનપુરા
સુરત

જાહેરખબરના દર

એક પાનના રૂ. ૧૦૦ અંદરનું પૂંઠું રૂ. ૧૫૦ છેલ્લું પૂંઠું રૂ. ૨૦૦

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૩ છૂટક કિંમત ત્રીસ પૈસા

'ઊહાપોહ' દર મહિનાની બાવીસમીએ પ્રગટ થાય છે

અત્રતત્ર

સમસામયિક સાહિત્યિક ઘટનાઓની સાથે રહીને લખવાનું જેને માથે છે તેને થોડીક તત્પરતા (સાથે થોડીક સજ્જતા) કેળવવાની રહે છે. આ સાહિત્યિક ઘટનાઓ પૈકીની કઈ ઘટનાઓને એ તરત ઝડપી લે છે તે પણ જોવા જેવું છે. કોઈ સાહિત્યકારને નોબેલ પારિતોષિક મળ્યું તો તે વિશે વહેલી તકે એ કાંઈક લખી નાખવા તૈયાર થઈ જાય છે. કાવાબાતાને નોબેલ પારિતોષિક મળ્યું ત્યારે એવા બહુ લેખો જોવા ન મળ્યા. એની કૃતિઓ અહીં વંચાઈ નથી. એની એક સારી કૃતિ 'સહસ્ર બલાકા'નો ઉત્સાહથી અનુવાદ કરીને એક જાણીતા સામયિકમાં પ્રથમ પ્રસિદ્ધિ માટે મોકલ્યો તો "અમે સ્વીકારેલાં ધોરણોને અનુરૂપ નથી" એવા શેરા સાથે પાછો આવ્યો. કાવાબાતાને નોબેલ પારિતોષિક મળ્યા પછી ચતુર્મુખે પ્રશંસા કરીશું પણ એની કૃતિને સ્વીકારવાનું તો આપણાથી બની શકશે નહીં, ત્યાં આપણાં કહેવાતાં સાંસ્કૃતિક મૂલ્યો, નૈતિક ધોરણો, આપણી અભિજાત રુચિ— આ બધું આડું આવશે. આ રીતે જાપાની પ્રજાએ કેળવેલી સૂક્ષ્મ રસબોધની સૂઝને સમજવાનું આપણને પરવડશે નહીં. સાહિત્યના પર હજી સરકારની અથવા તો અમુક શેઠિયાઓની અથવા તો અમુક પ્રતિષ્ઠિત 'સંસ્કારસ્વામી'ઓની પકડ છે. આથી આપણું ભાવજીવન સમૃદ્ધ બનતું નથી.

એથી જ તો આપણું અનુવાદ સાહિત્ય સમૃદ્ધ નથી. શરદબાબુ પછીથી અનેક લાગણી વિહ્વળ બંગાળી લેખક લેખિકાઓને 'શરદબાબુ પ્રશંસિત' હોવાને કારણે, આપણે ત્યાં આવકાર મળ્યો. હજી આજ સુધી શરદબાબુની કૃતિઓની મૂલગામી તટસ્થ આલોચના એના કોઈ અનુવાદકો તરફથી મળી નથી. જે પ્રવેશક કે આમુખ રૂપે મળ્યું છે તે કથાસારના સ્વરૂપનું. આપણો વિવેચક ગુણગ્રાહી છે, કથાગ્રાહી છે, રસગ્રાહી છે. એ વાચકને બહુ મૂઝવી નાખવા માગતો નથી. આકાશવાણીના 'ગ્રંથનો પન્થ'નો પણ આ જ પન્થ છે. પંદર (ના, આખરે

તો તમારે ભાગે ચૌદ મિનિટ) મિનિટમાં પાચ પુસ્તકોનું અવલોકન કરવા આપણા સાહસિક વિવેચકો તૈયાર થઈ જાય છે એ ખરેખર અચરજ પમાડે એવી ઘટના નથી? આકાશવાણીની અપેક્ષા વિશે એના અધિકારી એમની સૌમ્ય સૌજન્યપૂર્ણ (માટે જ કેટલીક વાર આપણને અકળાવી મૂકતી) વાણીમા ખ્યાલ આપીને કહે છે: "તમે perfectionist થાઓ તે અમને ન પરવડે. તમારે કૃતિને અમારા શ્રોતા સુધી સમભાવપૂર્વક પહોચાડવાની છે. આ કાઈ તમારુ સાહિત્યિક વિવેચન નથી; આ તો પરિચય માત્ર છે." તો એને અનુકૂળ થનારો વિવેચક વર્ગ પણ આપણે ત્યા છે. ભવિષ્યમા એ 'આકાશવાણીનો વિવેચક' તરીકે ઓળખાશે. આ વર્ગના નામો જાણીતા છે.

કોઈ વાર માર્કુર્યુસે કહ્યુ છે તે સાચું લાગે છે: આપણે સૌ એક પરિમાણના માનવીઓ બની ગયા છીએ. આપણામા જ જે વિરોધ કરવા જેવું છે તેનો આપણે વિરોધ કરી શકતા નથી. આવા વિરોધથી જે નવું પરિમાણ ઊઘડે તે ઊઘડી શકતુ નથી. અનેક બહાને એ વિરોધ કરવાનુ આપણે ટાળીએ છીએ. વળી આપણી બુદ્ધિ કુશાગ્ર છે એમ માનીને વિરોધ ન કરવાના કારણો શોધી કાઢીએ છીએ. આપણે જે કરવું જોઈએ તે ન કર્યું એ સ્વીકારી લેવાને બદલે જે કર્યું તે જ વાજબી છે એમ મનાવવાનો પ્રયત્ન કરીએ છીએ...

જે નવા પ્રયત્નો થાય છે, 'નવી દિશાઓ ખોલવાને' માટે જે લોકો મથે છે તે પ્રત્યેનું જડતાભર્યું ઔદાસીન્ય-નુ વલણ દરેક સ્થળે જોવા મળે છે 'આકાશવાણી'ના અધિકારીને જ્યારે એમ પૂછ્યુ કે ગુજરાતમા જે નવી પ્રતિભા અનેક ક્ષેત્રોમા ખાસ કરીને સાહિત્ય અને કળાના ક્ષેત્રમા ખીલતી આવે છે તેનો ઉપયોગ તમે કેમ નથી કરી શકતા? એમણે જવાબમા કહ્યુ: "અમને કેટલીક મર્યાદાઓ હોય છે." આ 'મર્યાદા' શબ્દ બહુ સગવડિયો છે. જે ન કરવુ હોય તેને આ 'મર્યાદા'ની મદદથી ટાળી શકાય છે. વિદ્યાસંસ્થાઓવાળા એમ કહેશે: "શિક્ષણ કેવુ હોવું જોઈએ તે અમે જાણીએ છીએ, પરીક્ષા પદ્ધતિના દૂષણોની પણ અમને ખબર છે. પણ શુ કરીએ? અમને કેટલીક મર્યાદાઓ નડે છે. બહુ મોટી સંખ્યા હોય ત્યા શિક્ષક શું કરી શકે? આપણી લોકશાહીમા કોઈને શિક્ષણના અધિકારથી વચિત તો ન જ રાખી શકાય, પછી આપણા દેશની ગરીબાઈ, સાધન સગવડનો અભાવ, પછી માનવદ્રવ્યની નીચી ગુણવત્તા પછી..." આમ મર્યાદાનો અન્ત જ ન આવે. પણ 'આકાશવાણી'ના આધિકારીએ

કહ્યું કે એમની એક મર્યાદા એ છે કે જે અધિકારીઓની ભાષા ગુજરાતી નથી તે અહીંના સાહિત્ય વિશે ઝાઝી જાણકારી ધરાવી નહીં શકે. એના મદદનીશની મદદ તો એ લઈ શકે. અમુક ગણનાપાત્ર કે પ્રતિષ્ઠિત વ્યક્તિઓનાં સલાહ સૂચનો તો એઓ લેતા જ હોય છે. પણ પાણી આખરે પોતાની જ સપાટી શોધી લે છે. બીજી મર્યાદા એમણે એ ગણાવી કે એમને ' આકાશવાણી ' એ નક્કી કરેલી નીતિની મર્યાદામાં રહીને કામ કરવાનું રહે છે. એમાંની એક નીતિ તે નવા સાહિત્યને ઝાઝું ઉત્તેજન નહીં આપવાની. આપણી વિદ્યાપીઠોની જેમ આ સરકારી સંસ્થા પણ એમની દૃષ્ટિએ જે નિરુપદ્રવી, નિર્દોષ અને નીવડેલું હોય તેને જ સ્વીકારે છે. એમાં વાદવિવાદ કે મત મતાન્તરને સ્થાન નથી, કારણ કે ગીતામાં કહ્યું છે તેમ એઓ બુદ્ધિભેદ એમના શ્રોતાઓમાં ઊભો કરીને એમને મૂઝવવા માગતા નથી. આપણામાંનો કોઈ વળી બી. બી. સી. ના થર્ડ પ્રોગ્રામની યાદ અપાવે તો વળી જવાબમાં એ જ ' મર્યાદા ' શબ્દ એના માથામાં મારવામાં આવે છે. આથી પ્રતિભાની શોધ તો ઠીક પણ જે પ્રતિભા છે તેની નોંધ લેવાનું પણ એને માટે જરૂરી નથી. આ બધું એઓ તમને મંદ સ્મિત સાથે વિનયપૂર્વક કહે છે અને તમારો સહકાર નમ્રતાપૂર્વક માગે છે.

પણ ગુજરાતમાં તો એમને લેખકોના અસહકારની ચિંતા કરવાની જરૂર નથી. અનેક બહાને મળેલાં ઇનામો ન છોડનારા સર્જકો અહીં છે, તો ' એક વ્યક્તિના વિરોધથી શો અર્થ સરે ? ' એમ કહીને સામૂહિક અસહકારના ધન્ય મુહૂર્તની રાહ જોઈને બેસી રહેનારાઓ પણ છે. અહીં વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્યવાદને એમની મૌલિક રીતે કામે લગાડનારા લોકો પણ છે. એઓ કહે છે: " આ બધા અસહકાર, વિરોધ અને એવી ખટપટ જોડે સર્જકને શો સંબંધ ? ને વળી હું પૈસા શા માટે ન લઉં ? ચોરી કરીને તો નથી લેતો ને ? એવી ખોટી શહાદત મને મંજૂર નથી. તમે કાયર કહેશો એના ભયથી જો હું તમારી વાત સ્વીકારી લઉં તો તો હું વધુ અક્ષમ્ય પ્રકારની કાયરતાનું આચરણ કરી બેસીશ. તમારી દૃષ્ટિએ ઊંચા કે નીચા પડવાનું મારે મન કશાં જ મહત્ત્વનું નથી. " આથી ' આકાશવાણી 'ના અધિકારી એ વાતથી નિશ્ચિત થયા કે ગુજરાતમાં વિરોધનું મોજું ફરી વળીને એમને તકલીફમાં મૂકે એવી પરિસ્થિતિ ઊભી થવાની નથી. મેં પણ એમને ખાતરી આપી. " તમારા સદ્ભાગ્યે અને અમારા દુર્ભાગ્યે અહીં આવા સામૂહિક કે વ્યક્તિગત વિરોધની શક્યતા જ નથી."

આવું જ બીજા ક્ષેત્રોમાં. અનુવાદને માટેનાં ટ્રસ્ટ છે, પણ તેમાં દુનિયાની

શ્રેષ્ઠ કૃતિઓને હજી સ્થાન મળ્યું નથી ડોલરરાય માકડે સૌરાષ્ટ્ર ટ્રાન્સલેશન ટ્રસ્ટ વિશે વાત કરતા કહેલુ કે નવલકથાના અનુવાદમા ટ્રસ્ટને રસ નથી. આપણો કયો ધધાદારી પ્રકાશક દોસ્તોએવસ્કીને મરી ગયાને પોણોસો વર્ષ બાદ પણ, એની કૃતિનો અનુવાદ પ્રકટ કરવા તૈયાર છે? તો પછી સાર્ત્ર, કામૂ, ફોકનર વગેરેની તો વાત જ શી? કાફકાનુ તો નામ લેવાની હિંમત ન ચાલે કોઈ વાર એની દલીલ પણ કરવામા આવી છે કે જેઓ વાચવાના છે તેઓ તો અંગ્રેજીમા જ વાચી લેશે, નથી વાચવાના તેમને ગુજરાતી કરીને આપશો તો ય વાચવાના નથી. વળી બીજી મુશ્કેલી પણ બતાવવામા આવે છે. જર્મન કૃતિનો અનુવાદ જર્મન જાણનારે જ કરવો જોઈએ. એની સાથે અસમત થવાને કશુ કારણ નથી, પણ જર્મન ભાષા જાણનાર કાવ્યની કે સર્જનાત્મક સાહિત્યની સૂક્ષ્મતાને ન્યાય કરી જ શકશે એની શી ખાતરી? એવો ન્યાય થઈ શકતો નથી તેના થોડા નમૂના આપણી પાસે કયા નથી?

નવલકથાનો અનુવાદ નથી કરવો તો ભલે, ચિતનાત્મક સાહિત્યમા જે કૃતિઓનો આપણા જમાનામા વધુ પ્રભાવ વર્તાતો હોય તેનો તો અનુવાદ થઈ શકે ફ્રેન્ક કર્મોડે ઇગ્લેડમા 'મોડર્ન માસ્ટર્સ'ની ગ્રન્થશ્રેણી શરૂ કરી. એમા જેનો પ્રભાવ આધુનિક પેઢી પર વિશેષ છે તેની વિચારણાનો આલોચનાત્મક પરિચય કરાવવામા આવે છે. પચાસ વર્ષ જૂના અર્થશાસ્ત્રના પુસ્તકના અનુવાદનો આજે શો ખપ? આવા કેટલાક પૂર્વગ્રહો અને હઠાગ્રહોને કારણે સારા કામ થતા નથી, સસ્થાઓ મદદરૂપ થવાને બદલે અતરાયરૂપ થાય છે ભવિષ્યની પેઢી આ નિર્બળતાને માફ નહી કરે.

—સુરેશ હ જોષી

ગઝલ ઉસને છેડી—કૈસી!

'ગુજરાતી ગઝલની ત્રીજી ધારા, શ્રી ઉમાશંકર જેને 'નવી ગઝલ' કહે છે, જેમા વર્તમાન ગઝલનુ પોત બધાયુ, તેના એક સાક્ષી તરીકે તેના સામર્થ્યસહિત કેટલીક મર્યાદા વિશે કહુ ત્યારે મારા વિશે જ કહેતો હોઉ એમ મને લાગે છે.

ચારિત્ર્યની પેઠે સર્જનમા પણ દભ પ્રવેશે છે અને તેને શણગારવા જે જટિલ આભાસી પ્રપચ થાય છે,

તે જોઈ શકતી આંખ માટે અસહ્ય અને હાસ્યાસ્પદ બની રહે છે, એ 'ગઝલ ઉસને છેડી' ગઝલ સંગ્રહમાં શ્રી ગનીભાઈ દહીંવાળાની 'થઈ જવું' રદીફ્-તુકાન્તની ગઝલ ઘણી દૃષ્ટિએ વિચારતાં લાગ્યું, કશુંક અસાધારણ કરી બતાવ્યાનો પ્રપંચ ઊભો કરવાના સભાન પ્રયત્નમાંથી ક્લિષ્ટતા, અસ્પષ્ટતા, હાસ્યાસ્પદતા તથા ભાષા, જે ભાવ-બોધનું માધ્યમ છે તેની કઢંગાઈ આવે છે અને હોય એટલા અર્થને સંશય સાથે સાંકળે છે.

'બોલચાલ'માંથી કવિ 'બોલાચાલી'માં સરી પડે છે, પ્રેમ જે માનવ વિનયની સર્વોત્તમ ઋજુ કળા છે તે જાણે વહેવારિયા દંપતીનો બીજાઓની ગેરહાજરીમાં જ ચાલી શકે એવો સંવાદ બની રહે છે— ભલે એમાં 'યુગ' અને 'પળ' જેવા કાવ્યાભાસી શબ્દો પ્રયોજાય.

ગઝલમાં રદીફ અચળ રહે છે, આથી તે પસંદ કરતી વખતે તે ભાવને શી રીતે નિર્વાહ્ય કરશે, ભાષાના સ્વભાવ અને મિજાજને એ કેટલી નિભાવશે, એ શેરને છેડે આવે છે, માટે એ અટકે ત્યાં સંપૂર્ણતા આવે છે કે કશુંક અધૂરું અધૂરું લાગે છે? આટલો વિચાર થવો જ જોઈએ. આ ગઝલમાં એવો વિચાર નથી થયો. થઈ જાવું આવે છે ત્યાં મનમાં ઘણી વાર થઈ જાઉં'નું જ અનુસરણ થાય છે. 'જવું' સ્વીકારીએ ત્યારે 'છે' અધ્યાહાર રહે છે.

પણ 'આપ કહો તો યુગ થઈ જીવું' કહ્યા પછી 'આપ કહો તો પળ થઈ જાવું' આવે ત્યારે 'જાઉં'જ વંચાવાનો, 'જવું' નહીં, ગદ્ય પણ એટલું કઢંગું ન લખાય.

'જવું' ક્યારે નિર્વાહ્ય બને? આ જ તુકાન્તમાં અગાઉ લખાયેલી એક ગઝલનો શે'ર જોઈએ—

આ મારું અચાનક આવી જવું.
બેધ્યાન પણે ગાતાં ગાતાં;
આ તારું અચાનક જોઈ મને,
કંઈ સ્વસ્થ થતાં શરમાઈ જવું!

શ્રી ગનીભાઈ, એ ગઝલના એક-પક્ષી આહ્વાનના શે'રોમાં બે છેડાની એડી-ચોટીની વાત કરે છે અને એવા અંતિમે પહોંચ્યાથી જ કશોક ચમત્કાર સિદ્ધ થશે એવી સભાન ગેરસમજથી દોરવાયા છે. વફાદાર મુનિમ શેઠને ધમકીભરી મેણાં ટોણાંના પ્રાકૃત લહેજામાં કહેતો હોય એ રીતે પ્રિયાને કહીને અભિવ્યક્તિનું તમામ ગૌરવ ગુમાવે છે અને કહો 'તો આખો દાગીનો મોકલી આપું ને કહો તો નવટાંકનું પડીકું બાંધી આપું, એવા મહાજની તોરના પડઘા પડે છે.

પ્રથમ શે'ર—

આપ કહો તો યુગ થઈ **જીવું**,
આપ કહો તો પળ થઈ **જાવું**,
સ્વીકારો તો અગ્રિમ **થાઉં**,
તરછોડો પાછળ થઈ **જાવું**.

બે છેડેના અતિમવાદથી, શૂન્ય અને અનત સરખા વિરોધાભાસથી જ ચમત્કાર સર્જાશે? કહો તો યુગ અને કહો તો પળ થઈ જાઉ (જવુ) ત્યા સુધી નમ્રતા છે પણ સ્વીકારો તો આગળ, તરછોડો તો પાછળ થઈ જાઉ (જવુ?) આમા પ્રેમની સહયાનાની અભીપ્સા નથી શા માટે નથી? ક્યા તો તુ મને સમર્પિત થા ક્યા તો હુ તને સમર્પિત થાઉ—આ તો સામત યુગની વડીલશાહી ને વફાદારીના કઢગા યુગનનુ ઠઠ્ઠાચિત્ર છે, ચિન નથી એકબીજાને સમર્પિત થવાની ધન્યતા ક્યા? ક્યા આગળ, ક્યા પાછળની હઠ શા માટે?

ગૌતમ બુદ્ધ સૂચવેલા મધ્યમમાર્ગને નકામો બતાવવા જ જાણે કવિએ વારવાર અતિમવાદનો આશરો લીધો છે!

બીજો શે'ર

આપ કહો તે સ્થાને બેસુ,
આપ મળો એ સ્થગ થઈ જાવુ
પટકો તો પાતાળે પહોચુ
ઝીલો તો વાદળ થઈ જાવુ

એ જ પેલો હઠીલો અતિમવાદ! પાતાળે ચાપો ક્યા આકાશે પહોચાડો (સમસ્ત ધરતી નિરર્થક છે?) પ્રશ્ન એ છે કે પ્રિયા મળે એ સ્થળ થઈ જવાની શક્તિ હોય તો પછી બીજા કોઈ પણ નાટકી પ્રપચની જરૂર રહે છે ખરી? તમે કહો તો ખૂણે ને કહો તો સિહાસને—એવો દુરાગ્રહ શો? પ્રેમ એ શુ કોઈ જુનિયર-સીનિયરની ગ્રેડ, ગ્રેડજનિત સત્તાવધારા અને પગારવધારાનો પ્રશ્ન છે? અને કવિ 'પટકો' કહે છે ત્યારે તો ઝઘડો ડીપ સૂરે પહોચ્યો છે અને કોઈ કાજી કામનો રહ્યો નથી, વચ્ચે પડે તે પણ ગાળ ખાય— એવો પ્રાકૃત અનુભવ નથી થતો? અને પટકવાથી છિન્નભિન્ન થવાય કે પાતાળે પહોચાય? અને ઝરમર ઝીલાય કે વાદળ?

સ્થાન સ્થળની રકઝક, પાતાળે ક્યા આકાશેનો અહતાભર્યો અતિમવાદ— આમા પ્રણય સબધની ઋજુ મધુર માર્મિકતા ક્યા? આ તો રીસા દપતીનો ટટો થયો!

ચિમોડાની સાણસીથી કોઈ નાજુક કિમતી પદાર્થને પકડવાની મૂઢતા કે ગાડપણ જેવુ આ છે

ત્રીજો શેર—

આ જીવને તો કોઈ પ્રકારે
જળ થઇ રહેવુ, જળ થઈ જાવુ
સાન્નિધ્યે સાગર સમ લહેરે
ઝરુ તો ઝાકળ થઈ જાવુ

આક્રોશને સ્થાને આવેલી નમ્રતા સહ્ય થઈ છે પણ જળ થઈ રહેવા પછી જળ જવાની શકયતા કે જરૂર રહે છે? ઝાકળનુ દર્શન કદી આકાશ ઝૂરતુ હોય એવુ લાગે છે? તમામ દિશાઓ ઝાકળથી ભારી ભારી બની રહે છે એમા રુક્ષતા જ નથી મધુર સૂક્ષ્મ છતા સઘન એવી લાગણીની ભીનપ

એટલે ઝાકળ. ઝૂરવું એટલે શું એ તો પાનખરમાં તમામ પાંદડાં ખેરવી ઊભેલા વૃક્ષને જુઓ તો સમજાય. પણ જળ થઈ જવાની કવિએ હઠ લીધી છે, જમીન પર સાગર સમ લહેરાવા કહ્યું છે અને અંતિમવાદ સ્વીકાર્યો જ છે. એટલે આકાશથી વરસતું ઝાકળ અનિવાર્ય થઈ ગયું— એ 'પ્રબંધ' થયો, પણ પાણી કદી ઝૂરતું નથી, નળમાંથી ટીપે ટીપે આવતું હોય ત્યારે પણ.

ચોથા શે'રમાં ફરી ઉગ્ર અંતિમવાદ આવે છે—

દિવસ-રજની થાકયાં હો તો
આ પથ પરથી પાછાં વાળો,
પેટાવોનું ઝગમગ દીવો,
બાળો તો કાજળ થઈ જાવું.

દિવસ-રાત જાણે યુગલરૂપે સાથે આવ્યાં હોય અને અણગમતા ભિખારીએ હાંકી કાઢવાના હોય એવા સત્તાવાદી લહેજાથી આ પથ પરથી (પ્રેમપંથેથી) પાછા વાળો એમ કહીને પોતાની સર્વ પ્રકારની યોગ્યતા 'ઉપયોગિતા' સૂચવવા કવિ કહે છે કે, મને પેટાવો હું જ જ ઝગમગ દીવો થઈશ. બાળો તો કાજળ થઈશ, પ્રશ્ન એ છે કે દીવો બળે ત્યારે રાત ગઈ ખરી? અને કાજળ પણ રાત્રિ સિવાય શેનું સૂચન કરે છે? પેટાવો અને બાળો વચ્ચે કવિના મનમાં કયો અર્થભેદ હશે?

દિવસરજની થાકયાં હોય તો કે એ બંનેથી તમે થાકયાં હો તો કયાં કયો ભાવ અભિપ્રેત છે તે તો અદ્ધર જ રહે છે.

જેમાં તેમાં બીજાનો શું આધાર શોધો છું, હું આ એવો છું તે કેમ છું? આવા નાટકી તોર સિવાય આમાં બીજું શું છે? પ્રેમસંબંધનું મનોહારી કાવ્ય કયાં?

પાંચમો શે'ર સ્વગત છે અને 'પોતાની જાત પ્રત્યે તો નરમ વલણ જ હોય' એ કવિસ્વભાવ ભલે ન હોય, 'માનવી સ્વભાવ' તો છે જ!

અલગારી મન આસવ પીધો,
કોઈ નયનથી સીધેસીધો;
પગ લથડયા તો કોઈ રૂપાળી
કેશલતામાં વળ થઈ જાવું.

પીધો અને સીધેસીધો એવી આંતરપ્રાસ રચનાથી શ્રવણેન્દ્રિય પર કશોક ધાક તો પડે છે. પણ પગ લથડયા તો કેશલતામાં વળ શી રીતે થવાય? ('જવું' નિરર્થક છે) સાદૃશ્ય ઉપમા નથી. શરાબીના ટાંટિયા અમળાય તે શું વળદાર ઝૂલ્ફ જેવા લાગે છે?

'યજ્ઞમાં અગ્નિ હું છું' એમ 'કેશલતામાં વળ હું છું' એવી ગીતા રચવાનો પ્રયાસ લાગે છે!

મૂળ વાત વિચારીએ. લતા, મંડપ પર ચઢે છે ત્યારે જ આધારને વીંટળાય છે, પણ મંડપે ચઢી, મંડપ પરથી નીચે ઝૂલે છે ત્યારે એ સીધી જ ઝૂલે છે, એમાં વળ-આમળા નથી હોતા. એ શિરપરથી ઝૂલતી સીધી 'લટ' જેવી લાગે છે, 'લતા' છે

તોયે કદાચ આ સ્થિતિમા કાવ્ય છે.

છઠ્ઠો શે'ર—

જાણી જોઈ આ છલનાને
જીવ મૃગે સ તોપી દેવી,
નહિતર ભવરણ બાળી દેશે,
મૃગજળનુ નિષ્ફળ થઈ જવુ

જીવમૃગે છલનાને વશ થઈ જવુ, નહિતર એ મૃગજળ નિષ્ફળ જશે તો ભવરણ બાળી નાખશે આ ભાવ થયો.

રણ બળવા માડે છે તે પછી જ મૃગજળ રચાય છે એ કવિએ જોયું નથી ? આમ ભાવની આખી ઈમારત જ મૂળેથી ભાગી પડે છે.

ગઝલમા શે'રે શે'રે વિવિધ ભાવો હોય પણ એમા યે વિવેકનુ સાતત્ય હોવુ જોઈએ અને કાઢી નાખવો હોય તો કેવો શે'ર, તેનું આ શે'ર ઉદાહરણ છે. 'તમે કહો તે થઈ જાઉં'ની ખુમારી સાથે નર્યા લાચારની શરણાગતિનો આ ભાવ— ગઝલને તરંગ-મુદ્રાની માળા જ પુરવાર કરે. કવિતામા દેખીતી અસંબદ્ધતા પણ કશીક સબદ્ધતા સૂચવે છે ત્યારે કાવ્ય વધારે આસ્વાદ્ય બને છે. પણ અહીં તો કહો તે થઈ જાઉં પછી જાણે બધો જ <u>ફોર્સ</u> ઊતરીને હાથ ઊંચા કરીને શરણે થવાતુ ઉપસતુ ચિત્ર કરુણ હાસ્ય ઉપજાવે છે.

સાતમો શે'ર—

પાપણ સમ અડખેપડખેની
હરિયાળીએ રહેવુ ઝૂમી,
હૈયા સમ સ્પંદન ઝીલીને
ઝરણાએ વિહ્વળ થઈ જવું.

આખી ગઝલમા આ જ શે'ર સરળ અને સ્પષ્ટ છે.

ઝરણાના બેઉ કાઠાની હરિયાળી પાપણ સમ ઝૂકી છે. ઝરણાએ હૈયા સમ સ્પંદન ઝીલીને વિહ્વળ થઈ જવું. સ્પંદન એટલે કંપ એથી સમગ્ર અસ્તિત્વમા ક્ષણ વિહ્વળતા વ્યાપે ખરી, પણ ઝરણાના વેગને સ્પંદન શી રીતે કહેવાય ? એમા વિહ્વળતા જોઈએ, નજરે પડે એવી ગભરામણ, એ કેવળ ભયથી હોય, અથવા નર્યા ઘેલછાના આનંદની (વેગ સાથે વિચારો) પણ સ્પંદન કયા ? એ તો તળાવ જળમા જ દેખાય.

હૃદય ડાબી આખની સીધી લીટીમા આવેલુ છે, કાઠા જેમ પડખે નહી, એટલી ચોકસાઈ કાવ્ય ઝીલવામા વચ્ચે ન આણીએ !

અંતિમ શે'ર (મક્તા)મા વળી પાછો, સાથે રહેવામા યે અંતિમવાદ આવે છે !

સાજ સુધીનો સથવારો છે,
પથદર્શકનો, પથયાચકનો,
દોસ્ત બની જે વર્તે એના
દાસ 'ગની' કેવળ થઈ જવુ

બે યાત્રી, પ્રેમી-પ્રેમિકાનો જીવનની સાંજ સુધીનો સથવારો છે. પ્રેમિકા પ્રેમમાર્ગની સહયાત્રી છે કે પથદર્શક છે ? અને પથયાચક શું ? માર્ગનો ભિક્ષુક ? પ્રેમમા તમે જ મારો

પથ પ્રશસ્ત કરો એટલું માત્ર કહેવું છે ત્યાં ભાષાના પ્રપંચે ગોટાળો કર્યો છે. પણ બીજી પંક્તિમાં વળી અંતિમવાદ અને શેઠ-નોકરનો જૂનો રોગ ઉભરે છે! દોસ્ત તરીકે વર્તે એના કેવળ દાસ થઈ જવું! જેના દાસ થઈએ તે દોસ્ત રહે છે ખરા? દાસપણું એ દોસ્તીનું જ અપમાન નથી? પણ કવિને સામંતયુગનો અંતિમવાદ જ આદર્શ લાગે છે. તે વ્યવહારમાં યે હાસ્યાસ્પદ ઠર્યો છે, કવિતા જેવી નાજુક કળામાં તો એ વધારે હાસ્યાસ્પદ નીવડે છે.

કવિતાએ ભાવકની બૌદ્ધિક ચેતના સામે જ પ્રથમ પ્રગટ થવાનું છે. ભાષા દ્વારા ભાવચિત્ર કે અર્થ પ્રગટ કરવાના છે, પછી ઊર્મિ કે લાગણી સુધી પહોંચવાનું છે. બૌદ્ધિક ચેતના પ્રશ્નો કરે એના જવાબ દ્વારા હૃદયસ્પર્શી કે ચિત્તસ્પર્શી થવાનું છે. પણ કવિતા બૌદ્ધિક ચેતનાને જ મૂંઝવવાના પ્રયત્ન કરે, પણ તે મુંઝાય નહીં, તે ક્ષણે એનું મૂળ સ્વરૂપ પ્રગટ થઈ જાય છે

કશું ગહન, ઊંડું, મર્મસ્પર્શી, સાવ જ ચીલા બહારનું કવિને કહેવાનું ન હોય ત્યારે રજૂઆતના આટાપાટા, ભાષાનો પ્રપંચ ઊભો કરી ધાક બેસાડી શ્રોતાને વશમાં લેવાનો મદારીશાહી જાદુ રાગ, હલકના સથવારે નભી જાય છે, પણ છાપેલા શબ્દને કંઠ નથી હોતો, હોય એટલો અર્થ ને હોય એટલો અનર્થ જ હોય છે. ત્યારે પેલા ડોલતા હતા તે આનાથી? આટલા ને આવાથી રાજી થનારાની ગરીબી વિષાદ જ પ્રેરે.

હોય તે સહજપણે સારી રીતે આપીએ, પણ ઘણું બધું અને અપૂર્વ આપ્યાનો ભાસ ઊભો કરવાના હાસ્યાસ્પદ પ્રપંચમાં ન પડીએ. સૂર્ય અને પડછાયાવાળી નવીનતર ગઝલે પણ એ ભૂલવાનું નથી.*

—રતિલાલ 'અનિલ'

---

* ૧૮, મે ૧૯૭૦ 'આપણો ઘડીક સંગ'માં 'ગુજરાતી ગઝલમાં પ્રયોગ અને પરંપરા' પર આપેલા પ્રવચનનો એક અંશ

ઈ. એમ. ફોર્સ્ટર

પાચ જ નવલકથા, થોડી વાર્તાઓ અને નિબન્ધો તથા 'આસ્પેક્ટ્સ ઓવ નોવેલ'— આટલુ મુખ્યત્વે લખનાર ફોર્સ્ટરને આપણે વાચીએ છીએ ખરા? છાપામા સાહિત્યની 'કટાર' લખનારાનો એ ખાસ ભોગ બને છે આજથી દસેક વર્ષ પહેલા રેડિયો પરથી એને અંજલિ અપાયેલી ત્યારે અંજલિ તો મરેલાઓને જ અપાય એ ન્યાયે એમ માની લેવામા આવેલુ ને ત્યારે 'શ્રદ્ધાંજલિ' આપવામા આવેલી ત્યાર પછી આજે, એમનુ ખરેખર મૃત્યુ થયુ છે ત્યારે, ફરી થોડા પુસ્તકો ફેદીને ઝટઝટ કશુક તારણ તૈયાર કરી નાખીને આપણા કટાર લેખકો તૈયાર થઈ ગયા છે આ નિમિત્તે ફોર્સ્ટરની એકાદ કૃતિ વાચીને આનંદ માણીએ તો એ સર્જકનુ સાચુ શ્રાદ્ધ થયુ ગણાય, પણ વ્યવસાયી લેખકો પાસે એટલો વખત ક્યા છે? રાવજી પટેલને ગયાને ય ખાસ્સો સમય ગયો મિત્રો, ચાહકો કે સાહિત્ય સસ્થાઓ એવા સમૃદ્ધ કવિના કાવ્યો એકત્રિત કરીને છપાવવા જેટલી મિત્રપ્રીતિ કે મત્ય પ્રીતિ બતાવે તો?

ફોર્સ્ટરને નવલકથાનુ સાહિત્ય સ્વરૂપ ભણનારા વિદ્યાર્થીઓ પ્રત્યક્ષ પરિચયમા આવીને ઓળખતા નથી, પણ એમના 'માર્ગદર્શક' અધ્યાપકો એ જે ગાઈડ લખી હોય છે તેમા નવલકથાના કસગની ચર્ચા કરતા એમના પુસ્તક 'આસ્પેક્ટ્સ ઓવ નોવેલ' માથી જે કાઈ ઉતાર્યુ હોય તેને આધારે ઓળખે છે

ફોર્સ્ટર વિશે આપણે જે રસ ધરાવીએ છીએ તેની વાત નીકળતા હમેશા 'અ પેસેજ ટુ ઇન્ડિયા' અને 'ધ હીલ ઓવ દેવી' ને હમેશા ટાકવામા આવે છે 'શાન્તા રાવે' 'અ પેસેજ ટુ ઇન્ડિયા'નુ નાટ્ય રૂપાન્તર પણ કરેલુ. એમને અપાયેલી અંજલિમા એમનો ભારત પ્રત્યે સહાનુભૂતિ ધરાવનારા મિત્ર તરીકે ખાસ ઉલ્લેખ કરવામા આવે છે

આજે ય પ્રશ્ન થાય છે પાચ જ નવલકથા જીવનના સુદીર્ઘકાળ દરમિયાન લખનાર આ નવલકથાકાર કેમ આટલા

આદરપાત્ર છે. એટલી નવલકથા તો આજનો આપણો ઉદ્યમી યુવાન લેખક હવે એક વર્ષમાં લખી નાંખે છે. ફોર્સ્ટરે ત્રણ જ નવલકથા લખેલી, તેય અધૂરી. પણ એનો પ્રભાવ યુરોપ અમેરિકાના સાહિત્ય પર પડે છે. આ અર્થમાં ફોર્સ્ટરનો પ્રભાવ વરતાય છે ખરો ? આમેય તે પ્રયોગશીલતાની બાબતમાં યુરોપના ફ્રાન્સ જર્મની જેવા દેશોની સરખામણીમાં અને અમેરિકાની સરખામણીમાં ઇંગ્લેંડની નવલકથા આજે એટલી આગળ વધેલી લાગતી નથી. જૂના દારૂને વખાણનારી પ્રજા જૂની નીવડેલી કૃતિને આદરપૂર્વક સાચવી રાખે છે એમ માનવું ? એમની કૃતિઓ આદરપાત્ર હશે, પણ એ ઝાઝી ચર્ચાઈ નથી. રચનારીતિની દૃષ્ટિએ એમણે નવા પ્રયોગો કર્યા નથી કે ક્રાન્તિકારી વિચારો પણ રજૂ કર્યા નથી. કશું સનસનાટી ભર્યું કે ચોંકાવનારું તો એમના સ્વભાવમાં જ નથી. આમ છતાં એમની સૃષ્ટિના કેન્દ્રમાં રહેલું જે પ્રવર્તક બળ છે, એની પાછળ જે સ્થિર સ્વસ્થ દૃષ્ટિ છે તે બ્રિટિશ પ્રજાને ગમે છે. ફોર્સ્ટરે પોતે સર્જન પ્રવૃત્તિના પ્રેરક બળ વિશે વાત કરતાં ઝાઝી બડાશ હાંકી નથી કે એ બહાને કશી ઉદાત્ત અસાધારણ જીવન દૃષ્ટિનો ધ્વજાગરો ફરકાવ્યો નથી. એમણે તો પ્રામાણિકપણે કહેલું કે હું કંઈક અંશે અર્થોપાર્જન માટે લખું છું અને ખાસ કરીને તો જેમના અભિપ્રાયની એમને કિંમત છે તેવા સહૃદયોના પરિતોષ માટે.

એમની રચનાઓમાં ઓતપ્રોત થઈને એક ભાવના રહેલી છે. એ ભાવના કંઈક સ્પષ્ટ રૂપે એમની 'હાવર્ડ્સ એન્ડ' નામની નવલકથામાં આ પ્રમાણે પ્રગટ થયેલી છે : "તમારા ગદ્યને અને તમારા ભાવોદ્રેકને જોડતાં શીખો, તો બંને ઉદાત્ત બનશે, તો માનવીય પ્રેમ એના ઉચ્ચોચ્ચ શિખરે દેખા દેશે. ખંડખંડમાં જરા ય જીવશો નહીં; જે છિન્ન છે તેને એક કરી દો, જોડતાં શીખો તો જીવનથી વેગળા પડી ગયેલા પશુ અને સાધુ એ વેગળાપણું દૂર થતા એમાંથી મુક્ત થશે." આમ માનવી તથા માનવીને જોડવાની વાત, પોતાનામાં જ રહેલા વિચ્છિન્ન ખંડોને અખંડ બનાવીને જીવવાની વાત એમને માટે મહત્ત્વની હતી. આ જોડવાનું કામ ભૌગોલિક સીમાઓને નહીં ગાંઠનારી અસીમ સહાનુભૂતિ કે પ્રેમ જ કરી શકે. સાંસ્કૃતિક શ્રેષ્ઠતાનું અભિમાન, ધર્મને માટેનં ઝનૂન, રૂઢ નીતિને વળગી રહેવાનો અમાનુષી હઠાગ્રહ માનવીને છૂટા પાડનારાં તત્ત્વો છે. આપણે તો આપણા ગોળાર્ધને છોડીને બીજા ગોળાર્ધ સુધીની યાત્રા પૂરી કરવાની છે. ભાવજગતના વિરુદ્ધ છેડેના ધ્રુવ બિન્દુઓને સાંકળી લેનારી યાત્રા ફોર્સ્ટરનાં પાત્રો કરતાં દેખાશે. આથી

પાત્રો પોતાની જન્મભૂમિથી દરેક નવલકથામા ક્રમશ દૂર ને દૂર જતા જાય છે અને છેટને દૂરદૂરના ભારત સુધી આવી પહોચે છે આમ આખરે જુદા જ ખડની જુદી જ સસ્કૃતિવાળી, એના આગવા રહસ્યવાળી ભૂમિ સુધી ફોર્સ્ટર પહોચે છે

રચનારીતિની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો મરાબારની ગુફામા પડતા પડઘાની જેમ ફરી ફરી વાક્યો કાર્યો અને વ્યક્તિઓને અનેકરૂપે પ્રતિધ્વનિત કરી એના આન્દોલનો વહેતા કરવા એમને રુચે છે આ ઉપરાત એમની કૃતિઓમાનુ ત્રીજુ નોધપાત્ર તત્ત્વ તે 'ધ ઈટર્નલ મોમેન્ટ' નામની ટૂકી વાર્તાથી જ લગભગ બધી જ કૃતિમા દેખાય છે તે સમાજના જુદા જુદા થરના, અથવા એક જ થરના પણ જુદી રીતે ઉછરીને જુદા જ મૂલ્યો ધરાવનારા માનવીઓ વચ્ચેનો સઘર્ષ અને અમર થઈને રહેવાની પ્રબળ ઇચ્છાને કારણે ગ્હેતી સતતિની કામના

એમની નવલકથાઓની મર્યાદાઓ પણ સ્પષ્ટ છે પાત્રોના અકાળ મૃત્યુ, ઘટનાની કેટલીક વાર કાકતાલીય યોજના અને અનુપસ્થિત પાત્રોનો જ કાર્યના વિકાસ અને નિયત્રણમા ફાળો સમસ્યા અને તેના ઉકેલનુ સૂચન બરાબર હોય ત્યાય એ નવલકથામા વસ્તુવિકાસ દરમિયાન વિરોધી પરિબળો સાથેની નક્કર અથડામણમા આવીને બરાબર ઘાટ પામે એવુ હમેશા બનતુ નથી વિરોધમા પડછે મૂકેલા પાત્રો કેટલીક વાર તુલ્યગુણ કે તુલ્યબળ હોતા નથી ફોર્સ્ટર સત્તાધારી અને અને આપખુદ વ્યક્તિઓને ભાડે છે પણ સાચા સત્તાવાહક કેવા હોય તેની આપણને ઝાખી થતી નથી પુત્રૈષણા ને સતતિકામના લગભગ બધી નવલકથામા દેખાય છે, પણ કોઈ નક્કર પિતા કે પૂરો વિકાસ પામતુ બાળક અહી દેખાતા નથી બાળકો ઊલટા તરછોડાયેલા જણાય છે દાપત્યસબધને વિશે પણ એવુ જ છે ફોર્સ્ટર પોતાને અભિમત સત્ય રજૂ કરે છે પણ એ સત્યને અસ્તિત્વમા આવતા જે સઘર્ષમાથી પસાર થવુ પડે તેનુ સબળ આલેખન આપણને જોવા મળતુ નથી. આમ છતા, 'હાવર્ડ્સ એન્ડ' એ એમની ઘણી દૃષ્ટિએ ,સતર્પક નીવડે એવી રચના છે યુદ્ધોત્તર વિચ્છિન્ન દુનિયામા એમનો અખડ બનીને જીવવાનો સકલ્પ સ્પર્શી જાય છે

—સુરેશ હ જોષી

ઉંગારેત્તિની કાવ્યસૃષ્ટિ

આ મહિનાની શરૂઆતમાં ઇટાલીના કવિ ઉંગારેત્તિનું અવસાન થયું. કાસિમોદોને નોબેલ પારિતોષિક મળ્યું હતું એટલે આપણે એને વિશે થોડુંક જાણ્યું. ઉંગારેત્તિ Ermetismo નામની સાહિત્યિક ચળવળનો જનક હતો. કાસિમોદો એની જ નીપજ લેખાય છે. ઉંગારેત્તિની એકાદ બે કવિતાના અનુવાદ સિવાય આપણે કશું એને વિશે વધુ જાણ્યું નથી. અહીં એની કાવ્યસૃષ્ટિના વાતાવરણને અનુભવવાનો પ્રયત્ન કરીએ.

રિલ્કેએ Lament અને Praise એ બંનેને કવિનાં કર્તવ્ય લેખે ગણાવ્યાં છે. ઉંગારેત્તિએ પણ આ જ કવિ-કર્તવ્ય સ્વીકાર્યું છે. એના પ્રથમ કાવ્યસંગ્રહનું નામ જ છે L' Allegria (હર્ષ) અને ત્રીજા કાવ્યસંગ્રહનું નામ છે IL Dolore (વિષાદ) એની 'વિષાદ' નામની કવિતામાં એ કહે છે: મૃગજળ આગળ તરસ્યા ચંડોળની જેમ મરી જવું, કે સમુદ્રને ઓળંગ્યા પછીથી કાંઠા પરની પહેલી ઝાડીમાં, હવે વધુ ઉડવાની ઇચ્છા ન હોવાથી, લાવરીની જેમ મરી જવું, પણ આંધળી ગોલ્ડફિન્ચ માછલીની જેમ વિષાદને આધારે જીવ્યા કરવું નહીં. એ જ રીતે 'યાત્રા' નામના બીજા કાવ્યમાં એ પોતે પોતાની ઓળખ આ પ્રમાણે આપે છે: ઉંગારેત્તિ, તું વેદનાનો માનવી છે, ધૈર્ય ધારણ કરવા માટે તારે માત્ર એકાદ ભ્રાન્તિની જ જરૂર છે. પણ આ તો આપણા જમાનાના માનવીની જ વાત નહીં થઈ? કોઈ વાર આ વેદનાનું સ્મૃતિમાં જડાઈ જાય એવું ચિત્ર માત્ર એકાદ લસરકાથી એ આંકી દે છે: આ હવાનો ઝરૂખો, આ સાંજે એને અઢેલીને ઊભી છે મારી વેદના. કદીક એ પોતાને સંત માઇકેલની સ્મારક શિલા જોડે સરખાવે છે અને કહે છે: સંત માઇકેલની સ્મારક શિલાના જેવો છું હું—ઠંડો, કઠણ, શુષ્ક, વક્રીભૂત ને નર્યો નિષ્પ્રાણ. એ શિલાના જેવો છે મારો વિષાદ જે નરી આંખે દેખાતો નથી. આ

જિન્દગીની દીર્ઘ યાત્રા કરતાં એને લાગે છે કે કોઈ આંધળાને દોરી જતાં હોય એમ મને દૂર દૂર લઈ જવાય છે.

વિષાદ સાથે સંકળાયેલું હોય છે એકાન્ત. 'એકાન્ત' શીર્ષકવાળી કવિતામા એ ભાવદશાની સુંદર મૂર્ત છબિ એણે ઉપસાવી છે. કાવ્યની શરૂઆત 'પણ'થી થાય છે. 'એકાન્ત' મા તો નિઃશબ્દતા હોય, એટલે જ તો પોતાની એ વિશેની જુદી જ અનુભૂતિને જાણે વિરોધમા એની પડછે મૂકતા કવિ કહે છે: "પણ મારા ચિત્કાર વીજળીના કડાકાની જેમ આકાશના ભંગુર ઘંટને ઇજા પહોંચાડે છે." કવિનો શબ્દ પણ આવા જ કશાક રાન્યમાથી જન્મે છે. આ સંબંધમાં એમનું આ બે પંક્તિનું કાવ્ય એમની કાવ્યદૃષ્ટિનું દ્યોતક બની રહે છે; "એક ફૂલ ચૂંટેલું ને બીજું મળેલું—આ બેની વચ્ચે અનિર્વચનીય શૂન્ય." આમાં મળેલું ફૂલ તે ઇશ્વરદત્ત કાવ્ય અને ચૂંટેલું ફૂલ તે કવિએ પુરુષાર્થથી પ્રાપ્ત કરેલું કાવ્ય. આ બે વચ્ચે જે અનિર્વચનીય શૂન્ય છે તે હંમેશાં કવિને પડકાર ફેંકે છે. એ અનિર્વચનીયને પડકારીને, એની સાથે ઝૂઝીને જાણે કવિએ શબ્દો આંચકી લેવાના છે. આથી જ આ રીતે નિઃશબ્દતામાંથી ઊતરડી કાઢેલા શબ્દોની આજુબાજુ મૌનના ઉઝરડા હોય છે. ઊંડે ઊંડે કોઈ ખાણમાથી ખેંચી કાઢયા હોય એવા શબ્દોની આજુબાજુ મૌનની નક્કર શિલાઓનો દાબ વરતાય છે. આથી જ 'વદાય' નામની કવિતામાં એ કહે છે: કવિતા એટલે તો સમસ્ત વિશ્વની માનવતા, આપણા પોતાના પ્રાણ, એ પુષ્પિત થઈ ઊઠે છે શબ્દમાંથી. આ પછી કવિ એ શબ્દ વિશે બહુ મહત્ત્વની વાત કરે છે. કેવો હોય છે એ શબ્દ? ઉન્મત્ત ડહોળાયેલા ફીણમાંથી પ્રગટ થતું નિર્મળ પારદર્શી આશ્ચર્ય! જ્યારે આ મારા મૌનમાંથી હું એક શબ્દ પામું છુ ત્યારે મારા જીવનમાંથી જાણે કોતરી કાટેલી એ અગાધતા છે. આમ કવિને મન શબ્દ મૌનમાં પૂરાઈ ગયેલા પાતાળને મુક્ત કરવું તે. એક શબ્દ એની પાછળ આવી અગાધતા, આવું પાતાળ પ્રગટ કરી જાય છે.

કવિનો જન્મ એલેક્ઝાન્ડ્રિયામાં થયેલો, પછી પેરિસ ગયેલા ને પછી રોમ. આ બધાં નગરોની નદીઓને કવિ કૃતજ્ઞતાપૂર્વક સ્મરે છે: "ઠૂંઠું બનીને ઊભું રહેલું આ વૃક્ષ જ્વાળામુખીના મુખમાં ઊભું છે, હું એને અઢેલીને ઊભો છું." આ જ્વાળામુખીનું મુખ કેવું લાગે છે? "એના મુખ પર થાક છે, શ્રોતાઓ આવ્યા પહેલાં કે શ્રોતાઓ ચાલી ગયા બાદ સર્કસના ક્રીડાંગણના હોય છે તેવો. આ વૃક્ષને અઢેલીને હું જોઈ રહું છું ચન્દ્ર પર છવાતાં વાદળોની નિઃશબ્દ ગતિ. આ પ્રભાતે હું મારાં અંગ લંબાવું છું જળકુંડીમાં અને પ્રાચીન અવશેષની

જેમ નિશ્ચેષ્ટ પડ્યો રહ્યું છું. આ ઇસૉન્ઝો નદી વહેતાં વહેતાં મને લિસ્સો બનાવે છે— જેમ એના પથ્થરને બનાવે છે તેમ. હું મારી કાયાને, અસ્થિ-પિંજરને ઊંચું કરીને પાણી ઉપર ચાલું છું કોઈ સર્કસના ખેલાડીની જેમ. યુદ્ધથી મેલાં થયેલાં વસ્ત્ર આગળ ઝૂકીને હું કોઈ બેદુઈન સૂર્યને સેવવા વાંકો વળે તેમ. આ મારી ઇસૉન્ઝો,—" આ વિશ્વના વણાતા પટમાં અનુકૂળ નરમ તન્તુની જેમ વણાઈ જતી નદીઓ. પણ માનવી ? કેવો વિસંવાદ એને પીડે છે ત્યારે એ ગૂઢ હાથ એને કણકની જેમ ગૂંદે છે. પછી એઓ નાઇલને સંભારે છે "આ નાઈલ જેણે મારા જન્મને જોયો, મને ઊછરતો જોયો— વિસ્તરેલા મેદાનોમાં અનાતને બાળતી આરતથી બળતી." આ પૅરિસની સીન નદી, "એનો ડહોળા-યેલો પ્રવાહ, એમાં મારાં અંગો ફરીથી ગોઠવાયાં." હવે જીવનની સંધ્યાએ કવિનું ચિત્ત આ બધી નદીઓ માટે ઝૂરે છે. એ નદીની છબિ પારદર્શી બની ઊંડે છે, હવે કવિને પણ પોતાનું જીવન અન્ધકારના પુષ્પના વજ્ર જેવું બની ગયું લાગે છે.

થોડી શી રેખામાં નાજુક પણ આપણી કલ્પનામાં વિશાળ પરિમાણને વ્યાપી લેતાં ચિત્રો આંકવાની ઉંગારેત્તિની શક્તિ એનાં કાવ્યોની એક નોંધપાત્ર વિશિષ્ટતા છે. પૂર્વના દેશોમાંના પોતાના વસવાટનાં સ્મરણો આલેખતી એક કવિતામાં એ શક્તિનાં આસ્વાદ્ય પરિણામો જોવા મળે છે : "પણે દૂરદૂરના નભોમંડલમાં પેલી રેખા બાષ્પમય બનીને લય પામે છે. બટની એડીઓ ખખડે છે, હાથ તાળી પાડે છે, પીપુડીના તીણા સૂરની જાળીની ભાત ઊપસે છે. સમુદ્રનો રંગ રાખોડી છે. કબૂતરની જેમ એ મૃદુ ચંચળતાથી થરકે છે."

ઉંગારેત્તિના સમગ્ર કાવ્યસંકલનનું નામ છે. "માનવીનું જીવન" એમાં જે વાત છે તે ઘવાયેલા માનવીની વાત છે. 'પ્રાર્થના' નામના કાવ્યમાં આ માનવીની ઉક્તિ છે. એ ઘવાયેલો આદમી ચાલી નીકળ્યો છે. પણ એનું ગંતવ્ય સ્થાન કયું છે ? જ્યાં માણસ કેવળ પોતાને સાંભળે છે તે એકાન્ત. આ માનવી માનવીઓના મેળા વચ્ચે નિર્વાસિત છે, એની પાસે બચ્યાં છે માત્ર કરુણા અને ઉદ્ધતાઈ. આમ છતાં એ માનવીને માટે જ એ યાતના ભોગવે છે. આ યાતાને અંતે એ પોતે પોતાનામાં પાછો ફરવાને યોગ્ય થશે ખરો ? આ એનો પ્રશ્ન છે. એની નિર્જન શૂન્યતામાં હવે કેવળ નામોની જ વસ્તી રહી છે. એ પ્રભુને પણ પ્રશ્ન પૂછે છે : "પ્રભુ, જેઓ તને પ્રાર્થે છે તેઓ તને નામથી વિશેષ ઓળખે છે ખરા ?" શબ્દોની ગુલામી ખાતર એણે હૃદય અને મનને ખંડિત તો નથી કરી નાંખ્યા ને ? પવન અને અડીંતકીં રઝળતાં કુપક પાંદડાં

(રઝળતા આત્માઓ)— આ પવનને એ તિરસ્કારે છે, એના પ્રાગૈતિહાસિક પશુ શા ચિત્કારને. આ ભગવાન આખરે શું કરી શકશે? એણે માનવીને જીવનની બહાર તો ફેંકી જ દીધો છે, તો શું હવે મરણની બહાર પણ ફેંકી દેશે? એ પ્રભુ સામે કવિની ફરિયાદ છે: "પ્રભુ, અમારી નિર્બળતા પર નિગાહ રાખ. અમને નિશ્ચતતા ખપે છે. તું હવે અમારી હાંસી સુદ્ધાં નથી ઉડાવતો? તો અમારે માટે શોક કર. ક્રૂરતા. હું હવે દીવાલ વચ્ચે જંપી શકતો નથી પ્રેમ વિનાની નરી વાસનામાં. અમને ન્યાયનો છાંટો દેખાડ. તારો કાનૂન— એ શું? વિદ્યુતથી મારી ગરીબડી લાગણીઓને ફટકાર મને મુક્ત કર અશાન્તિમાંથી. હું અવાજ વિનાના ઘૂરકવાથી થાકયો છું." આપણે માનવીઓ આખરે કોણ છીએ? વિષાદભરી કાયા, એમાં એક વાર આનન્દનાં રોળાં ઊભરાતાં હતાં. હવે અધબીડી આંખો, થાકના ઘેનમાંથી અર્ધુંપર્ધું જાગવું. આત્મા છે અતિપક્વ ફળ જેવો. હવે હું શું થઈશ, પૃથ્વીમાં પડીને શી દશા થશે મારી? જેઓ જીવી રહ્યા છે તેમાં થઈને જ જાય છે મૃતનો રસ્તો. આપણે પડછાયાઓનો પ્રચંડ પ્રવાહ છીએ. આપણા સ્વપ્નમાં એમનો જ દાણો પાકીને ફાટે છે. જેઓ ચાલી ગયા છે તેમનું અંતર જ આપણામાં અવશિષ્ટ રહ્યું છે; અને એમના પડછાયાઓમાંથી જ આપણા નામને પ્રાપ્ત થાય છે એનું વજન. તો પછી આપણું ભાવિ શું? ખડકાયેલા પડછાયાઓની આશા માત્ર? બીજું કશું જ નહીં અને પ્રભુ, તું પોતે પણ નર્યું સ્વપ્ન? એથી બીજું કશું તું પણ નહીં બની શકે? એ સ્વપ્ન તે સ્વચ્છ ઉન્માદની સંતતિ— સવારનાં પંખીઓ શાખાઓનાં વાદળમાં ધ્રૂજે તેમ મારી પાંપણનાં તાંતણે એ થરકતું નથી. એ છે આપણામાં જ, એ આપણો ગૂઢ ઘા છે, આળસથી પક્વો રહે છે આપણામાં જ. દરેક પ્રભાતે આપણને આગળ હંકારતો પ્રકાશ તે વધુ ને વધુ સૂક્ષ્મ બનતો જતો તન્તુ છે. જો તું હણે નહીં તો અમને આંજી તો નહીં નાખે ને? બસ આટલો શ્રેય આનન્દ મને આપ. માનવી, અને આ એકસરીલું વિશ્વ. માનવી એમ માને છે કે એ વસ્તુઓને વિસ્તારે છે, અને એના જ્વરગ્રસ્ત હાથમાંથી મર્યાદાઓ સિવાય કશું પ્રગટ થતું નથી. શૂન્ય સાથે ગંઠાયો છે એ ઊર્ણનાભ. એને ભય છે એના જ ચિત્કારનો, એને જ એ ફોસલાવીને ભ્રષ્ટ કરવા ઇચ્છે છે. એની જર્જરતાને સમારવા એ ઊભી કરે છે સ્મરણશિલાઓ. તારું નામ લેવા, તારે વિશે વિચારવાને હે અનંત એની પાસે ઈશ્વરનિંદા સિવાય બીજું છે શું?

પ્રેમનાં કાવ્યોમાં પણ આછો વિષાદ ભળેલો છે. પણ આ વિષાદનું મૂળ કશાંક વ્યક્તિગત કારણોમાં નથી. અસ્તિત્વમાત્રના મૂળમાં જે વિષાદ

ડ્રી છે તે જ અહીં પણ વ્યાપી
ર્તો દેખાય છે. 'જૂન' નામના
કાવ્યમાં આ ભાવ દેખાય છે: “ જ્યારે
આ રાત્રિ મારામાંથી મરણ પામશે
અને કોઈક ઘતરની જેમ હું એની
નિદ્રાને જોઈ શકીશ, એની સાથે ભળી
જશે મોજાંઓનો મર્મર જે મારા ઘરની
આજુબાજુના કટિહાર જેવા આવળનાં
વૃક્ષો આગળ આવીને થંભે છે. હું
ફરીથી જ્યારે તારી કાયામાં જાગીશ
ત્યારે તારી કાયા બુલબુલના ટહુકારના
જેવી આન્દોલિત થતી હશે, પક્વ
ધાન્યકણના રંગની જેમ ચળકતી
હશે, જળની પારદર્શકતામાં તારી
ત્વચાના સોનેરી વરખ પર અંધકારનું
આકળ ઓગળશે, ઝૂર્વાની રણકતી શિલાને
આધારે રહેલી તારી કાયા ચિત્તાના
જેવી લાગશે, પડછાયાઓના ખસવા
સાથે તું પાંદડાંમાંથી બહાર આવશે,
એ ધૂળની અંદરની તારી મૂક
ગર્જનાને ગૂંગળાવી મૂકશે. પછી તું
તારી આંખો અર્ધી બીડી દેશે. આપણે
આપણા પ્રેમને સંધ્યાની જેમ ઢળતો
જોઈશું. ફરી ગંભીર થઈને તારી
આંખોની ક્ષિતિજમાં મારી લય પામતી
કીકીઓને જોઈ રહીશ. અત્યારે મારી
આફ્રિકાની ભૂમિમાં જેમ જાસ્મીનન
કળીઓ બીડાઈ ગઈ છે તેમ આ ક્ષણે
તું બીડાઈ જશે. મેં નિદ્રા ખોઈ નાખ
છે. શેરીના કોઈ ખૂણે આગિયા
જેમ હું અડબડિયાં ખાઉં છું. ર
રાત મારામાંથી મરી પરવારશે ખરી ?

આ નિમિત્તે જો ઉંગારેત
કવિતા તરફ આપણો કવિ વળે
સારું.

—સુરેશ હ.

Regd No G 799

વ્યાખ્યાની એકવાક્યતા

પર્યેષણલસિત સાહિત્ય સૌન્દર્ય દ્વારા લોકસમુહને સંસ્કારવામાં અનન્યસાધારણ અર્પણ કરનાર સામાજિક દ્રષ્ટિને સૌન્દર્ય વિમર્શ દ્વારા ઈષ્ટ પુરુષાર્થની અભિમુખ કરનાર, કુટુંબ અને સમાજ, પ્રીતિ અને નીતિ, સ્વદેશવાત્સલ્ય, રાષ્ટ્ર ધરણ, સાધુતા, ભક્તિ અને યોગ, પરમતત્ત્વમીમાંસા ને ધર્મ જીવનના એ બધા અંગો ઉપર દૃષ્ટિદાયક અને દીક્ષાદાયક પ્રકાશ પાથરનાર, પ્રજાના હૃદયને સુકોમળ અને ભાવનાપરાયણ કરવાનું ભગીરથ કાર્ય જમાનાઓ પર્યંત નિત્ય નવીન રીતે કરનાર, સર્જનની અતિસૂક્ષ્મ, ઉચ્ચાભિલાષી અને વેગવતી રસજ્ઞતાથી ઉદાત્તતાનો પરિમલ ફેલાવનાર, પોતાના સમય અને સાંસ્કૃતિક પરિવેશનું જીવંત અને કલિમાન ચિત્ર રચી એની રુગ્ણતાનું નિદાન કરી, પરંપરાપ્રાપ્ત એવી એની સ્વકીય વ્યક્તિતાના સદ્અંશોની જાળવણીની હિમાયત કરી, પ્રાગતિક પ્રરક્ષકતાપૂર્વક નવીન પ્રયોગોનો વિવેકયુક્ત પુરસ્કાર પ્રબોધતી અને તત્કાલીન સમસ્યાઓની ચિકિત્સા સૂચવતી, સમાધાન અને સમન્વયનો માર્ગ ચીંધતી, પોતાના ભૂતકાલીન શ્રી અને સંસ્કારના બહુમૂલ્ય વારસાનું પ્રજાને ભાન કરાવી, અનાગતને આકારવામાં કે ભાવિ ઉત્થાનની રૂપરેખા આંકવામાં રમણીય રીતે અને સ્થિરબુદ્ધિત્વપૂર્વક સહાયરૂપ થતી, જીવનદેવતાની આરાધના કરતી છતાં દુરુહ રંજકતા કે ક્ષુલ્લક વાણીવિલાસથી પ્રયત્નપૂર્વક અળગી રહી અંતસ્તત્ત્વની માતબરતા વડે જ મલજેતા ધરતી, યુગે યુગે વિવેચકોની રસજિજ્ઞાસાને સમયની અપેક્ષાઓ પ્રમાણે તોષતી, પોતાના અક્ષરવૈભવથી અનેક અનુગામી શૈલીકારોને સંભારતી અને એમ લોક સાથે સાહિત્યકારોની પેઢી એને માટે પણ પ્રેરણાદાયી બનતી, પોતાના દર્શનની ઉચ્ચતા અને ગંભીરતાથી, સૂક્ષ્મતા અને વ્યાપકતા, વેધકતા અને સર્વસ્પર્શિતાથી ભિન્નરુચિના જનોનું સર્વકાલે સમારાધન કરતી કૃતિ પ્રશિષ્ટ કહેવાય.

ડૉ. જયંત પાઠક
ડૉ. જયંત પટેલ

(સાહિત્યિક નિબંધો પૃ. ૪૫૨)

ઉષા જોશીએ મધુ મુદ્રિકા, ફતેપુરાવાગા, વડોદરા-૧ માં છાપીને
૪૫૪-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ વડોદરા-૨ થી પ્રગટ કર્યું

ઊહાપોહ-૧૧

ઊ
હો
મો
ઉ

૧૧

જુલાઈ ૧૯૬૭

વર્ષ ૧ અંક ૧૧

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
૬૫-૪, અધ્યાપક કુટીર, મેઘાણીનગર,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
[illegible] એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ [illegible]

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ'
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

રાધેશ્યામ શર્મા
સીતારામ સદન,
ભુલાભાઈ પાર્ક, ગીતામંદિર રોડ
અમદાવાદ-૨૨

નટવરસિંહ પરમાર

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને ભાયા સ્ટ્રીટ, નાનપુરા
સરનામે મોકલવાં. વ્યવસ્થા અને સંચાલન સુરત.
[illegible] અંગેનો પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા
જોષીની સાથે કરવો.

જાહેરખબરના દર

એક પાનના રૂ. ૧૦૦, અંદરનું પૂઠું રૂ. ૧૫૦, છેલ્લું પૂઠું રૂ. ૨૦૦

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૩ છૂટક કિંમત ત્રીસ પૈસા

'ઊંડાપાણી' દર મહિનાની [illegible] પ્રગટ થાય છે.

અત્રતત્ર

ગર્ટ્રુડ સ્ટેઈન એની વિચક્ષણતા માટે જાણીતી છે. એણે એની લાક્ષણિક રીતે એક વાર કહ્યું હતું: " ...there is no use telling more than you know, no, not even if you do not know it. " વ્યંગ સચોટ છે. ઝાઝી લપલપ કરવાની વૃત્તિનું એણે કરેલું નિદાન નકારી શકાય તેમ નથી. જે જાણતા હોઈએ તેથી વિશેષ કહી શકીએ છીએ એવું બતાવવાનું જબરું પ્રલોભન. જાણતા હોઈએ તેથી વિશેષ જાણવા માટેનો પુરુષાર્થ ઓછો. પણ વાત આટલેથી અટકતી નથી. સ્ટેઇનનું બીજું વાક્ય વધારે હિંસક છે. આપણે નથી જાણતા એની આપણને ખબર હોય છે ત્યારે જ એ વિશે કહેવાની વૃત્તિ વધુ પ્રબળ બને છે એ વૃત્તિની પ્રબળતા આગળ આપણું કશું ચાલતું નથી. સુખ કહો કે દુઃખ એ વાતનું કે આપણે જાણીએ છીએ તેટલું ય જાણનારા બહુ ઓછા છે એની આપણી ભ્રાન્તિ સવેળા દૂર થતી નથી. પશ્ચિમના વિવેચનના સિદ્ધાન્તો ભણાવવાનું નક્કી કર્યું. એ વિશે વધુ ચોક્કસ બન્યા અને અમુક એક પુસ્તકને બદલે ખાસ મુદ્દાઓ જ નક્કી કર્યા. એમાં ' કલા એટલે શું ? ' ' કલાનું પ્રયોજન શું ? ' જેવા શાશ્વત પ્રશ્નોનો સમાવેશ નહીં કરીએ તો આપણો વિદ્યાર્થી અજ્ઞાનમાં જ રહી જાય. મેલવિલ રાડર જેવાની ચોપડી આ નિમિત્તે હાથે ચઢે તે તો સુખદ કહેવાય, કારણ કે અભ્યાસક્રમમાં આવો મુદ્દો નિયત નહીં કર્યો હોય તો આપણો ' યુવાન સાક્ષર ' એ પુસ્તક કદાચ હાથમાં નહીં લે. પણ હાથમાં લીધા પછી કલા વિશેના જુદા જુદા વાદની માહિતી તે તે વાદના પુરસ્કર્તાના એ સંકલનમાં આપેલાં મૂળ લખાણમાંથી નહીં પણ પ્રકરણની આગળ મૂકેલાં પ્રાસ્તાવિક વક્તવ્યમાંથી જ વાંચીને તારણ કાઢી સંતોષ માને. પરિસ્થિતિ

એવી છે કે આવા વિષયોમાં અંગ્રેજીના મર્યાદિત જ્ઞાન (અથવા અજ્ઞાન)ને કારણે વિદ્યાર્થી બિચારો પરપ્રત્યયનેય બની ગયો છે. ત્યારે એને તારણના પણ તારણને આધારે રાખવો એ 'યુવાન સાક્ષરો' માટે યોગ્ય ગણાશે? આમ છતાં થોડાંક મોટાં નામો ગબડાવવાની વૃત્તિ જોર પકડતી દેખાય છે. હમણાં હમણાં હાઈડેગર, જેસ્પર્સનાં નામ પણ લેવાવા માંડયાં છે. હવે આપણા 'યુવાન સાક્ષરો' માટે 'રિફ્રેશર્સ કોર્સ' શરૂ કરવાની જરૂર ઊભી થઈ છે. થોડાં વર્ષો પહેલાં મેં આ અંગેનું સૂચન ઉમાશંકરને કરેલું. એમણે સામો પ્રશ્ન પૂછેલો: "પણ ભણવા કોણ આવશે?" મેં કહ્યું: "આપણે બે તો ખરા, જ." વાત ત્યાં અટકી ગઈ. મારે ફિલસૂફીના અધ્યાપક પાસે ઘણું શીખવાનું છે, તેવી જ રીતે ભાષાવિજ્ઞાનના અધ્યાપક પાસે પણ ઘણું શીખવાનું છે. કલાનો ઇતિહાસ, દૃશ્યકલાનું વિવેચન—એ વિશે પણ જ્ઞાનપૂર્તિ કરવાની જરૂર જોઉં છું. મને લાગે છે કે તો જ મારી સજ્જતા વિશે મને સંતોષ થાય. અધ્યાપકોના સંઘ છે, પણ એના કાર્યક્ષેત્રમાં આવા વિષયોનો સમાવેશ થતો નથી. જ્ઞાનપૂર્તિનો કાર્યક્રમ પદ્ધતિસર વિચારીને અમલમાં મૂકવાનું કામ આખરે તો દરેક વ્યક્તિએ સ્વેચ્છાએ જ કરવાનું રહેશે. અધ્યાપનમાં વિત્ત રહ્યું નથી એવી ફરિયાદ સંભળાવા લાગી છે. વિદ્યાર્થીઓ આ વિશે ઉગ્ર અસંતોષ અનુભવીને ચળવળ ઉપાડે તે પહેલાં આનો ઉપાય થવો જોઈએ.

અભ્યાસક્રમનું માળખું આમૂલ પરિવર્તન માગે છે. ગુજરાતી સાહિત્યનો અભ્યાસ કરનાર આખરે તો સાહિત્યનો અભ્યાસી છે. ખોટી સ્વભાષાભક્તિને કારણે એ સાહિત્યના સામ્રાજ્યના ઘણા બધા ખણ્ડોમાં પ્રવેશ જ ન કરે તો એનો પોતાના ભાષા-સાહિત્યનો અભ્યાસ પણ ઊણો જ રહેશે. પૂર્વ પશ્ચિમના ભેદ આમાં રાખવા તે નકામા છે. અંગ્રેજી દ્વારા પશ્ચિમનું સાહિત્ય તો આપણે વાંચતા થયા પણ હવે પૂર્વના દેશોનું સાહિત્ય પણ ઉપલબ્ધ થવા લાગ્યું છે. તો એ સાહિત્યને પણ અભ્યાસપાત્ર ગણવું જોઈએ. સાહિત્યનો તુલનાત્મક અભ્યાસ થાય તો આપણી વિવેકબુદ્ધિ વધુ કેળવાય. 'ગુલાબ' 'કાન્તા' કે 'રાઈનો પર્વત' ઝાઝું વિવેચન ખમી શકે એવી કૃતિઓ નથી. નાટ્યસાહિત્યના ઇતિહાસના સ્થિત્યંતરો લેખે વિદ્યાર્થીઓને એનો પરિચય હોય તો બસ. પણ એ તો વિદ્યાર્થી એની મેળે વાંચી લઈ શકે. એ જાતે ખેડૂતને સમજી શકવાનો નથી. તો 'રાઈનો પર્વત'. દરેક ગુજરાતી સાહિત્યના અભ્યાસીએ વાંચવું જ જોઈએ એવો ધાર્મિક આગ્રહ આપણે શા માટે રાખીએ? આપણે આપણા વિદ્યાર્થીને આવી

પ્રવૃત્તિઓમાં આખા વર્ષ સુધી પૂરી રાખીએ છીએ. એ વિચારો એવી કૃતિઓમાં ય તે અધ્યાપકોએ અનેક (!) વિવેચકોનાં વક્તવ્યોનાં કાઢેલાં તારણ પર આધાર રાખતો હોય છે. આટલાં વર્ષોના અધ્યાપન પછી પણ જો 'સરસ્વતીચન્દ્ર' કે 'રાઈનો પર્વત'-ને વિવેકપુરસ્સર સમજવાની શક્તિ ખાલી હોત તો આજે ય આવાં તારણોથી જ કામ ચાલે છે એવી પરિસ્થિતિ રહી ન હોત. આપણે રસવૃત્તિ કેળવવા માગીએ છીએ કે કેવળ અમુક કૃતિઓ વિશેની ઉપલબ્ધ માહિતીનું તારણ વિદ્યાર્થીને કાઢી આપતાં આવડે છે કે નહીં તે જાણવા માગીએ છીએ?

સાહિત્ય સ્વરૂપના અભ્યાસમાં પશ્ચિમની કૃતિને સ્થાન આપીએ છીએ, પણ વિદ્યાર્થીઓ (અને કદાચ અધ્યાપકો પણ) એ કૃતિનો અભ્યાસ ટાળતા જ જોવામાં આવે છે. જો એ કૃતિનો અનુવાદ હિંદી ગુજરાતીમાં થયો હોય તો એ વાંચી જાય છે. પણ એને વિકલ્પો આપવામાં આવે છે અને આવી કૃતિ વિશેનો પ્રશ્ન તો કાઢી નાખવાનો વિકલ્પ જ બની રહે છે. આથી આવી કૃતિના સમાવેશનો મૂળ હેતુ જ મારો જાય છે. સાહિત્ય-સ્વરૂપનો અભ્યાસ ન બની રહેતાં માત્ર અમુક પાઠ્યપુસ્તકોનો અભ્યાસ બની રહે છે. કદાચ અભ્યાસક્રમ ઘડનારા-ઓને એ જ અભિમત હોય છે.

આથી જ હું તો એવું સૂચન કરું કે એમ. એ. કક્ષાએ એક આખું પેપર સાહિત્યના તુલનાત્મક અભ્યાસનું હોવું જોઈએ. પશ્ચિમનાં નાટક કે નવલકથાનો આપણે એક એક કૃતિ પૂરતો સમાવેશ કર્યો પણ એ સિવાયના સાહિત્ય પ્રકારનું શું? આપણો વિદ્યાર્થી બી. એ. સુધીમાં જે ભણી જાય છે તેનું જ પુનરાવર્તન એમ. એ. માં થાય છે. ઘણી વાર તો એકની એક કૃતિ બી. એ. માં ભણી ચૂકયા પછી એમ૦ એ૦ માં એ ભણતો હોય છે. પોતાનું સાહિત્ય વાંચવાનું શીખ-વવા માટે બે વર્ષ પૂરતાં છે, પછીનો સમય એની રસવૃત્તિની કેળવણી માટે મળવો જોઈએ. એ જે સિદ્ધાંતો શીખ્યો છે તેનો વિનિયોગ કરવાની એને તક પૂરી પાડવી જોઈએ. નિબંધ વિવરણ અનુવાદનું પેપર પણ મળવા જેવું છે.

આજે તો પરિસ્થિતિ એવી છે કે એમ. એ. થયા પછી પણ અભ્યાસ ક્રમમાં નહીં આવેલી કૃતિ વિશે, એટલે કે સર્જાતાં આવતાં સાહિત્ય વિશે કે જેને વિશે ટીકાટિપ્પણ થયાં નથી તેવાં સાહિત્ય વિશે એ કશું આલોચનાત્મક દૃષ્ટિએ કરી શકવાની સ્થિતિમાં હોતો નથી. જો પ્રામાણિક-પણે એકરાર કરવામાં આવે તો આપણા મોટા ભાગના 'યુવાન સાક્ષરો'ની આ (અવ) દશા છે.

સ્ટેઈનના વિધાનને આ સંદર્ભમાં યાદ કરવા જેવું છે. મેઘાણી વિશે કે

કાન્ત વિશે ઉત્સાહી અધ્યાપક અન્ય અધ્યાપકોના સહકારથી 'અભ્યાસ નિબંધો' બહાર પાડે છે ત્યારે એનો હેતુ તો વિદ્યાર્થીને ચાલણગાડી પૂરી પાડવાનો જ હોય છે. એથી એ કવિઓનો નવેસરથી અભ્યાસ થાય જ છે એવું નથી હોતું. આવા 'અભ્યાસો' આપણી વિદ્વત્તાને વધારતા નથી. આવા જ એક 'યુવાન સાક્ષરે' અધ્યાપનના વ્યવસાયમાં જોડાયા પછી મને કહેલું: "હવે મારે નામે જલદી જલદી એક બે પુસ્તકો ચઢી જવાં જોઈએ. તમે સહકાર આપો તો આપણે સાથે કશુંક તૈયાર કરીએ." એવું કશુંક તૈયાર કરનારા એમને સરસ્વતીની કૃપાથી મળી રહ્યા અને હું બચી ગયો. પોતાને નામે પુસ્તક ચઢાવવાની ઉતાવળ હોય તે સજ્જતા પ્રાપ્ત કરવાની ધીરજ રાખી શકે ખરો ?

આપણી વિદ્યાપીઠો અભ્યાસવર્તુળો વિનાની છે. ગંભીર વિષયોની પર્યેષણા કરનારાં સામયિકોમાંના મહત્ત્વના નિબંધો વંચાય અને એ વિશે ચર્ચા થતી રહે તે જરૂરી છે. નહીં તો કાવાબાતાને વાંચ્યા વિના આપણે એમની અહીં પધરામણી કરીશું ને એમનું દર્શન કરવા દોડી જઈશું. પુસ્તક પ્રકાશનોમાં વિદ્યાસંસ્થાઓની દૃષ્ટિ જોઈએ તેટલી સમુદાર નથી. ધંધાદારી પ્રકાશકો તો જેની ખપત થાય તેવું જ તમારી પાસે લખાવવા ઈચ્છે છે, એમને એવું લખી આપનારો વર્ગ પણ મળી રહ્યો જ છે. તો સાચા અભ્યાસ ગ્રન્થો કોણ પ્રસિદ્ધ કરે ? ટૂંકા પગારમાં બે છેડા મેળવવાનો ભગીરથ પ્રયત્ન કરી રહેલો શિક્ષક એ ક્યાંથી કરી શકવાનો હતો ? વિદ્યાપ્રવૃત્તિ પર અમુક પ્રકારનાં જ ધોરણોને સ્વીકારનારા વર્ગની મર્યાદિત રુચિની પકડ છે. એ દુરાગ્રહની સામે સત્યાગ્રહ કરનારાઓની આજે જરૂર છે. આપણને અસહકારની નહીં, સહકારની જરૂર છે. પણ સાચી વિદ્યાપ્રવૃત્તિ કરનારની લાચારી એ સભ્ય સમાજનું જ લાંછન છે. આપણે 'એસ્ટાબ્લિશમેન્ટ' જેવા રૂઢ શબ્દો ન વાપરીએ, જ્યાં જ્યાં સંકુચિત વૃત્તિનો દુરાગ્રહ અંતરાયરૂપ બને ત્યાં ત્યાં એને પડકારવો જોઈએ. એવા 'સવિનય ભંગ'ની આજે જરૂર છે.

હાઈડેગર, જેસ્પર્સ, મર્લોપોંતિ, સાર્ત્ર, માર્ક્યુસ, ચોમ્સ્કી, નોર્મન બ્રાઉન—નામ તો ઘણાં ગણાવી શકાય. પણ ફ્રેન્ક કર્મોડે શરૂ કરેલી 'મોડર્ન માસ્ટર્સ'ની પુસ્તિકાશ્રેણી જો આપણે વાંચવા માટે મેળવવી હોય તો કઈ વિદ્યાસંસ્થાને કહેવું ? ગુજરાતીના શિક્ષકે તો પ્રેમાનન્દ ગોવર્ધનરામ જ બરાબર વાંચવા જોઈએ. એનું જ પારાયણ કરતાં રહેવું જોઈએ એવો વર્ગ હજી વગ ધરાવે છે. માટે જ તો સાહિત્યના હિતમાં હવે સત્યાગ્રહ કરવાની જરૂર છે.

—સુરેશ હ. જોષી

પુસ્તક પરિચય

સીનેકટીક્સ-સર્જન શક્તિનો વિકાસ ૧

'સર્જન'ની વ્યાખ્યા આપવી ઘણું અઘરું છે. 'સર્જન'ને ઓળખવું કદાચ એટલું અઘરું નથી. 'સર્જન'ને ઓળખવાની શક્તિ ઠીક ઠીક વ્યાપક છે. એટલી હકીકતના સ્વીકારથી આ લેખ પૂરતું આપણું કામ ચાલે એમ છે. 'સર્જન' વિશેની કશીક તાત્ત્વિક વિચારણા કે 'સર્જન' એટલે શું એવો પાયાનો પ્રશ્ન ઉઠાવવાનો આ લેખનો ઉદ્દેશ નથી. કવિ કાવ્ય રચે, ચિત્રકાર ચિત્ર કરે, શિલ્પી પત્થર, લાકડું, માટી કે તારના ગૂંચળામાંથી શિલ્પ ઘડી કાઢે, નૃત્યાંગના નૃત્ય કરે અને આઇન્સ્ટાઈન જેવી વિભૂતિ વિજ્ઞાનની અનેક શાખાઓને એકસૂત્રે સાંકળી લઈને સાપેક્ષતાનો સિદ્ધાન્ત રજૂ કરે ત્યારે એ સૌ વ્યાપારને આપણે 'સર્જન' કહીને સાચી રીતે ઓળખાવીએ છીએ. 'કલા' અને 'વિજ્ઞાન' એવું ભાષામાં થતું કૃત્રિમ દ્વિભાગીકરણ પ્રકૃતિમાં રહેલા વાસ્તવિક દ્વિભાગીકરણનું ઘોતક છે એવું કમભાગ્યે આપણે ત્યાં મનાયું છે. એટલે વિજ્ઞાનની કોઈ શાખામાં સ્થાપવામાં આવતો સિદ્ધાન્ત અથવા એમાં થતી શોધની પાછળ પણ સર્જન વ્યાપાર રહેલો છે એવું જલદી સમજાતું કે સ્વીકારાતું નથી. પાશ્ચમના બૌદ્ધિક વાતાવરણે જે પરિસ્થિતિ સર્જી છે એણે વિચારની અને સમજની આવી સંકુચિતતાને મહદંશે નષ્ટ કરી નાખી છે. એટલે માનવ-પ્રવૃત્તિના અનેક ક્ષેત્રોમાં વ્યક્ત થતી સર્જકતા એ સર્જકતા નથી અથવા લલિતકલામાં વ્યક્ત થતી સર્જકતાથી ઉતરતી કક્ષાની સર્જકતા છે એવું વિચારવાની ધૃષ્ટતાની ત્યાં અવગણના કરવામાં આવે છે. અને એ યોગ્ય જ છે. આપણે ત્યાં એ પરિસ્થિતિ સર્જાય એ જરૂરી છે.

સર્જકતાને ઓળખી લઈને એનો સ્વીકાર કરવામાં આવે છે અને અન્ય માનવપ્રવૃત્તિઓની તુલનાએ એવું ઉચિત ગૌરવ પણ કરવામાં આવે છે એ સુખદ પરિસ્થિતિના કારણરૂપ 'સર્જકતા'ને સમજવાના જે પ્રયત્નો થયા છે એ જાણવા અને એમનું

મૂલ્યાંકન કરવું બહુ રસપ્રદ થઈ પડે. એ બધા પ્રયત્નોનો ઉલ્લેખ કરવો આ લેખ પૂરતો અસ્થાને છે. પણ એ પ્રવૃત્તિનાં બે વલણો આપણું ધ્યાન ખેંચ્યા વગર રહેતાં નથી. માત્ર 'લલિત કલા' અને 'કવિતા'ને જ સર્જન કહેતું ૧૯મી સદીનું romantic વલણ સર્જન વ્યાપારની વાત કરતી વખતે વૈયક્તિક પ્રતિભા પર એટલો બધો ભાર મૂકે છે કે સર્જન વ્યાપાર વ્યક્તિગત રહસ્યના અંધકારમાં ક્યાંક અટવાઈ પડે છે અને એનો અભ્યાસ ન થઈ શકે એવો ખ્યાલ ઊભો કરે છે. એથી બીજે અંતિમે વીસમી સદીનું વલણ સર્જન વ્યાપારને ગણિતની પકડમાં લઈ એની માત્રા વત્તી છે કે ઓછી એ માપીને નક્કી કરી શકાય એવી કોઈ પદ્ધતિનો આગ્રહ ધરાવે છે અને એમ કરીને સર્જનની વિભાવનાને નિરર્થક સંકુલ કરી મૂકે છે.

સર્જકઅનુભૂતિ વિશેનાં રહસ્યવાદી દૃષ્ટિબિન્દુને વ્યક્તિગત સર્જકની એટલે કે વ્યક્તિની અદ્વિતીયતા અભિપ્રેત છે. સર્જન અનુભૂતિ વિશેના આત્મકથનાત્મક અહેવાલોમા અને વિભૂતિ વિશેના વૃતાન્તોમાં આ દૃષ્ટિબિન્દુ અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. આ મુદ્દા પર વધુ પડતો ભાર સર્જન-વ્યાપારના અભ્યાસમાં આડખીલી રૂપ બની રહે છે. સર્જનના નિર્માણ પછી પોતાની સર્જન-અનુભૂતિ વિશે નોંધ કરનારની સામગ્રી વિશેની ચોકસાઈ શંકાસ્પદ હોય છે. પોતાના અહમની આસપાસ વિંટળાયેલી આત્મલક્ષિતાની આસક્તિની નીચે સાચા અનુભવનું સ્વરૂપ ઢંકાઈ જાય એવી સ્વાભાવિક વૃત્તિ આલેખનમાં આવી જાય છે. વિભૂતિના જીવન-વૃતાન્તના આલેખકની સામગ્રી પણ શંકાસ્પદ હોય છે કારણ કે વિભૂતિ સાથેનુ આત્મીકરણ (identification) એને વૈયક્તિક પ્રતિભાના મહત્વને નાટ્યાત્મક બનાવવા પ્રેરે છે. એમ કરવામા વ્યક્તિ અને એની આસપાસની સૃષ્ટિ સાથેનાં સંકુલ આદાનપ્રદાનના પરલક્ષી (objective) વિશ્લેષણનો એ સહેજે ભોગ આપી દે છે. સર્જક પોતે પણ 'વ્યક્તિગત પ્રતિભા'ના દૃષ્ટિબિન્દુ પરના વધુ પડતા અવલંબનના કારણે સર્જન-અનુભૂતિ વિશેનો અહેવાલ ન સમજાવી શકાય એવા 'આંતરસૂઝ'ના પાયા પર આપે છે. જાણે કે આંતરસૂઝની પળોને એની અગાઉના સમય દરમ્યાન કરવી પડતી મથામણ સાથે કશો સંબંધ ન હોય! પોઈન્કાર જેવા કેટલાક સર્જકો આમાં અપવાદરૂપ છે ખરા.

'સીનેકટીક્સ – સર્જન શક્તિનો વિકાસ'*ના લેખક વિલિઅમ જે. જે. ગોર્ડન માને છે કે સર્જન-અનુભૂતિ

* Synectics-the development of creative capacity-William J. J Gordon

વિશેની વૈજ્ઞાનિક સમજ શકય છે. એક છેડે વ્યક્તિગત પ્રતિભાને અભિપ્રેત એવી વ્યક્તિની અદ્વિતીયતા વિશેનો પૂર્વગ્રહ અને બીજે છેડે સર્જન-અનુભૂતિને ગણિતની પકડમાં લાવી એની વત્તી-ઓછી માત્રા નક્કી કરવાનો વીસમી સદીનો અર્ધકચરો ઉત્સાહ-આ બન્ને બાધાઓથી મુક્ત રહીને, છેલ્લા વીસ વર્ષો દરમ્યાન એમણે સર્જન-અનુભૂતિનું વિશ્લેષણ કરી એને સમજવાના પ્રયત્નની કરેલી પદ્ધતિસરની પ્રવૃત્તિ 'સીનેકટીકસ'ના નામે ઓળખાય છે. આ સમય દરમ્યાન કરાયેલા પ્રયોગો અને સંશોધનના પરિણામે, ગોર્ડનના મતે સર્જન-અનુભૂતિનું સ્વરૂપમાં કાર્યશીલ એવા કેટલાક ઘટકો અને એ ઘટકોનો પારસ્પરિક સંબંધ ઠીક ઠીક સમજી શકાયો છે અને એ સમજણના પાયા પર વ્યક્તિમાં રહેલી સર્જનશક્તિનો વિકાસ કરવો શકય છે. એની આશા રાખવા માટેની ભૂમિકા સર્જી શકાઈ છે. એટલે જ પોતાના સંશોધનના વચગાળાના અહેવાલનું ઉપ-શીર્ષક એમણે 'સર્જન-શક્તિનો વિકાસ' રાખ્યું છે.

આ પુસ્તક વિશે લખતાં કહેવાયું છે કે સીનેકટીક્સ-વાદે સર્જનમાં ભાગ ભજવતા મનોવૈજ્ઞાનિક વ્યાપારોને ઓળખી લઈને વ્યક્તિ અને સમૂહમાં રહેલી સર્જનાત્મક શક્તિને ઉત્તેજિત કરી, ચોક્કસ પ્રકારની પરિસ્થિતિ અને પ્રશ્નોના ઉકેલની દિશામાં એને કેમ કાર્યરત કરવી એની પદ્ધતિઓ પણ ઉપજાવી કાઢી છે.

સીનેકટીક્સના આ બન્ને દાવાઓ કઈ રીતે એણે સિદ્ધ કર્યા છે તે સમજતા પહેલાં એના સંશોધનની ભૂમિકામાં કયાં ગૃહીતો રહ્યાં છે તે જોઈએ :

(૧) માનવીનો સર્જન વ્યાપાર ચોક્કસ રીતે વર્ણવી શકાય એવો છે અને યોગ્ય સમજણના પાયા પર કરાયેલું વર્ણન વ્યક્તિ અને સમૂહના સર્જનને વધારી શકે એ રીતે શિક્ષણાત્મક પદ્ધતિમાં ઉપયોગમાં લઈ શકાય એવું હોવું જોઈએ. કલ્પનાશક્તિનું અને સર્જનવ્યાપારની સાથે સંકળાયેલા માનસિક પાસાનું વિશ્લેષણ કરવું અને એમને કેળવવાનો પ્રયત્ન કરવો એ સર્જનવ્યાપારને નષ્ટ કરવામાં પરિણમે છે એવા પ્રચલિત મતની સાથે સીનેકટીક્સ આ ગૃહીતથી સીધી અથડામણમાં આવે છે. અનુભૂતિ દરમ્યાન વ્યક્તિનું નિરીક્ષણ સર્જન-વ્યાપારને ઘાતક નીવડે છે એવું આ મતને અભિપ્રેત છે. આજે આ ભય નિરર્થક સાબિત થઈ ચૂકયો છે. સર્જન - અનુભૂતિને અજવાળવાના સીનેકટીક્સના પ્રયત્નોને પરિણામે અસ્તિત્વમાં આવેલી કેટલીક કાર્યશીલ hypotheses વ્યક્તિ અને સમૂહના સર્જનફાલને વધારવામાં નીવડી છે.

(૨) નવી શોધની સાંસ્કૃતિક ઘટના કલા અને વિજ્ઞાન-ઉભય ક્ષેત્રોમાં

સામ્ય ધરાવે છે અને એ શોધ પાછળના મૂળભૂત માનસિક વ્યાપારો એક જ પ્રકારના છે,

(૩) સર્જન પ્રવૃત્તિમા વ્યક્તિની કક્ષાએ પ્રવૃત્ત થતો વ્યાપાર એકબીજા સાથે સામ્ય ધરાવે છે

સર્જનવ્યાપાર વિશેના સીનેક્ટીક્સ ના વાદના વિકાસન, એ વાદની પાછળ રહેલી hypotheses નુ અને ચોક્કસ કિસ્સાઓમા એ વાદના સિદ્ધાન્તોને કાર્યક્ષમ કેવી રીતે બનાવવામા આ ના છે એનુ વર્ણન કરવાનો આ પુસ્તકનો ઉદ્દેશ છે

ઉપર ગણાવેલા ગૃહીતો પર જે hypothesisની માંડણી કરવામા આવી છે એ કઈક આની છે

(૧) સર્જન વ્યાપાર જે માનસિક વ્યાપારોથી કાર્યપ્રવૃત્ત થાય છે એ સમજવામા આવે તો સર્જનશક્તિમા વધારો કરી શકાય છે,

(૨) સર્જન વ્યાપારમા બૌદ્ધિક કરતા આવેગના ઘટકનુ મહત્ત્વ વધારે છે, rational પાસા કરતા irrationalનુ વધારે મહત્ત્વ છે

(૩) આવેગના ઘટક અને irrationalના ઘટક સમજી શકાય એવા છે અને પ્રશ્નના ઉકેલની ચોક્કસ પરિસ્થિતિમા સફળતાની સભાવના વધારવા માટે એમને સમજી લેવા જ જોઈએ

આ ગૃહીતો અને hypothesisના પાયા પર થયેલા પ્રયોગો અને સશોધને છેલા ૨૫ વર્ષ દરમ્યાન શુ અને કેવી રીતે સિદ્ધ કર્યું તે હવે પછી જોઈશુ

—રસિક શાહ

અણઘડ આસ્વાદન

શ્રી સુરેશ જોશીના કવિતાના આસ્વાદો પછી સામયિકો અને વર્તમાનપત્રોમા આ પ્રકારની આસ્વાદ પ્રવૃત્તિએ વેગ જરૂર પકડયો છે પણ આ આસ્વાદોમા સુરેશથી એક ડગલુ પણ આગળ વધ્યા વગર ખરેખર તો કવિતાનો વટાવધધા શરૂ થયો હોય એમ લાગે છે શ્રી સુરેશ જોશીએ કવિતાના આસ્વાદનમા શબ્દ શબ્દ વચ્ચેના અવકાશને તપાસવામા પ્રથમ અને મૌલિક યત્ન દાખવ્યો આ યત્નમા સ્વરૂપ કે આકૃતિ કરતા વિષય વસ્તુની સભાનતા હજી શેષ હતી શબ્દ સદર્ભોની કાવ્યક્ષમતા અને સ્વરૂપ

ગત સંવેદન શક્યતા દર્શાવવાનો શુદ્ધ-કાવ્યાગ્રહી વિકાસ થવો હજી બાકી જ છે. " જનસત્તા "ની કતારમાં, અન્ય આસ્વાદકતારો કરતાં કવિતાભિન્નતા કંઈક વિશેષ પ્રગટ થતી હોય છતાં એ આસ્વાદો અર્થઘટનથી અર્થ-વિસ્તાર સાધનારા અર્થાપત્તિયુક્ત જ છે. ' જન્મભૂમિ પ્રવાસી "ની " કવિ અને કવિતા "ની કતારમાં સામાન્ય રીતે અર્થપિંજણ કે અર્થદોહનથી વિશેષ કશું થઈ શકતું નથી. ' મુંબઈ સમાચાર 'ની સોમવારની કતારમાં કવિતાના આસ્વાદને બહાને વિકાસ-ક્ષમતા ગુમાવી બેઠેલા રુચિતંત્રના જડત્વને ટિપ્પણો સહિત (' કુમાર 'ના પહેલે પાને સટીક ઝનૂન જડતા પ્રગટ થાય છે તેમ જ સ્તો !) ખુન્નસથી પ્રગટ કરવામાં આવે છે. આપણે ત્યાં ચાલતી આવી રૂઢીબંધ આસ્વાદ-કતારોમાં શ્રી યશવંત ત્રિવેદીનો ' કવિતાનો આનંદકોશ 'નો શાળો-પયોગી ઉમેરો અત્યંત નિરાશાપ્રેરક છે.

પરપ્રાંતી અને પરદેશી કવિઓની રચનાઓને આ ગ્રન્થમાં સમાવવા છતાં ' કાવ્યના ઊંડા અધ્યયન ને પરિશીલન ' ને સ્થાને ઢગલાબંધ અને થોકબંધ તારણોના ખડકવામાં હાથ લીધેલી કૃતિઓને દાટી દેવામાં આવી છે. આસ્વાદોમાં સાહસપૂર્ણ પ્રવેશ કે અત્યંત સંવેદનશીલ સહૃદય-ચેતનાના અભિગમનો અભાવ છે. કૃતિની નજીક પણ ગયા વગર કવિની અન્યકૃતિઓ (જુઓ : સુરેશની કૃતિઓનો આસ્વાદ) કે બીજા કવિ-ઓની હાથ ચડેલી પંક્તિઓને (જુઓ : સુન્દરમ્‌ની કૃતિનો આસ્વાદ) આસ્વાદ કૃતિના સંદર્ભમાં ખેંચી લાવી સમાન્તરસપાટ બનાવી દેવાના કૃત્યથી ઝાઝું અહીં કશું થઈ શક્યું નથી. ઉમાશંકરની કૃતિનો પહેલો જ આસ્વાદ " શું શું સાથે લઈ જઈશ હું " પ્રતિનિધિ આસ્વાદ રૂપે લઈએ. શરૂ-આતમાં લઘરો કાવ્યસાર, પછી અડફટે લીધેલી બરકત વિરાણીની પંક્તિઓનો બાલીશ ઉપયોગ, પછી ' થાક, અસહા-યતા, નિરર્થકતા શૂન્યતા ' બતાવવા હેમિંગ્વે, કામૂ, કાફ્કા, કાલસેન્ડબૂર્ગની ડોળઘાલુ બહુશ્રુતતા, પછી કવિની અન્ય કવિતામાંથી અવતરણ, પછી થોડું ફિલસૂફીકરણ, પાછું કવિની અન્ય રચનાનું અવતરણ ને છેવટે ' વ્યક્તિ મટીને બનું વિશ્વમાનવી 'ના ઉમાશંકર મંત્રમાં આખે આખા કાવ્યનું નિમ-જ્જન-નિકંદન, આશ્ચર્યના લટકણિયા રૂપે આવતું વિષ્ણુપ્રસાદ-રુચિનું છેલ્લું વાક્ય " કેવા કૃતાર્થ જીવનનું દ્યોતક છે આ કાવ્ય ! " કૃતિઓને ક્યાંય સ્પર્શ થતો નથી, આડીઅવળી વાતો થાય છે, લાંબાં પહોળાં ઉદ્ધારણો અપાય છે, પણ કવિકર્મદ્યોતક શબ્દસંદર્ભો, આહ્વાન આપતા લયસંકેતો અને વ્યંજનાનાં વિપુલ વિવર્તો દૂર રહી જાય છે. શ્રી યશવંતે શરૂઆતનાં પાનાંઓમાં પી ગૂરેનો આસ્વાદ વિશેનો અભિપ્રાય

ટાંકયો છે: "આસ્વાદ...એવી...સંકુલ પ્રવૃત્તિ... અન્તઃસ્ફુરણાઓથી પ્રેરાઈને જે કાંઈ સંવેદ્યું ગ્રહ્યું તેનો બને તેટલો નિઃશેષ અને સઘન અનુભવ કરવો... અને... એ જ વખતે કવિના એ સંવેદનોને વ્યક્ત કરતા શબ્દોની શક્તિઓનો પણ સાથે સાથે કયાસ કાઢવો" આ ગ્રન્થમાં, નથી દર્શન શકય બન્યું, નથી શબ્દોની શક્તિઓનો કયાસ નીકળ્યો.

નિરર્થક સંદિગ્ધ ગદ્યકવેતાઈના પ્રલાપ જેવા નમૂનાઓ વિવેચનમાં ઠેર ઠેર આવે છે:

"નિબિડ મૌનના પારદર્શક જામમાં રિક્તતાનું પ્રવાહી રેડીએ તેવું તેમની કવિતાનું રૂપ લાગે છે." -પૃષ્ઠ ૨૨

"વિરહી પડછાયાની કથ્થઈ ચિતા પ્રગટાવવાની હજી બાકી છે." -પૃષ્ઠ ૨૧

"પરમ આનંદરૂપના પૂર્ણાનુભવની કવિતા છે."-પૃષ્ઠ ૩૮

"શ્રી નલિન રાવળનું એક નાનકું જલપરીની આંખના મોતીશું કાવ્ય અવતારું છું." પૃષ્ઠ ૫૩

"નારીના પ્રેમના યુગયુગોના પ્રસાદની નારંગી બારીઓમાં ટહુકયા કરશે."-પૃષ્ઠ ૯૭

મનસુખલાલ ઝવેરીની "આંખો અટવાણી જ્યારે" રચનાના આસ્વાદમાં, એક પરિચ્છેદ ભીતર ઢંગધડાવગરનો નિરર્થક અયુક્ત પ્રક્ષેપ વિવેકહીન છે:

"...વળતી સવારે ફરી પ્રસરી ઊઠે છે તેમ ભૂમામાં ઊર્ધ્વના દૈવી સ્તરમાં સર્વ એક થાય છે. અને ૧૯૬૯ની કવિતાનું આધુનિકતમ પરિમાણ પ્રગટ થતું હોય તેમ કહે છે: प्राणाग्नय एवैतस्मिन् पुरे जाग्रति– મનુષ્ય નિદ્રાધીન હોય છે ત્યારે ય હે ગાર્ગ્ય..."

મકરંદની કવિતા 'હૈયાની વાત' ના આસ્વાદમાં વળી રોમેન્ટિક વિવેચન આલાપ આવે છે. "કવિ એ હોય છે જેને બે હૃદય વચ્ચે અવકાશ અંતર હોતા નથી" આ જ આસ્વાદમાં શ્રી યશવંત આગળ લખે છે: "શબ્દો દ્વારા પ્રગટતી આગવી pattern અને નાદઆંદોલ શ્રી મકરંદ પાસે ઘણીયેવાર સઘન અનુભૂતિરૂપ લઈને આવે છે." અને આમ લખ્યા પછી જ્યારે વિધાનના સમર્થનરૂપે આ પંક્તિઓ આપે છે:

"માનવી ભાળી અમથું અમથું
આપણું ફોરે વ્હાલ,
નોટ ને સિક્કા નાખ નદીમાં.
ધૂળિયે મારગ ચાલ."

ત્યારે "આગવી pattern" સંદર્ભમાં શ્રી યશવંતની આંખ વિશે, "નાદ આંદોલ"ના સંદર્ભમાં શ્રી યશવંતના કાન વિશે અને "સઘન અનુભૂતિરૂપો"ના સંદર્ભમાં શ્રી યશવંતના સંવિત્ વિશે ખરે જ મહામોટી શંકા જાય તેવું છે.

હરીન્દ્ર દવેની રચનાના સંદર્ભમાં, પ્રારંભમાં આવતું શ્રી યશવંતનું વિધાન 'મૌન'ની કવિતા સ્વરની આગવી કવિતા

છે. સહૃદયને ઉત્સુક કરે. થાય કે વિવેચક, કવિની કોઈ સૂરસંપત્તિ પરત્વે આગવો અભિગમ આપશે; પણ એને બદલે તરત જ પછી content-ભરપૂર વિધાન આવે : " હરીન્દ્રમાં પ્રેમનો સૂર અપાર આસ્થાસભર પ્રગટ થાય છે. " યશવંતના આસ્વાદોમાં ગતકાલીન વિષ્ણુભાઈ, અનંતરાય મનસુખલાલના અવાજો ભેળસેળ થઈ જાય છે. અને ક્યારેક શ્રી યશવંત આખું ને આખું અવતરણ જ ખોટું લઈ આવે અને તે પણ બીજા કવિને નામે ચઢાવી દે ત્યારે એને અજ્ઞાન કહીશું કે પ્રમાદ ? ' રાજસ્થાનના હૃદયની કવિતા ' માં " we look before and after and pine for what is naught " એ શેલીની To the Skylark ની પંક્તિઓ કિટ્સને નામે ચઢાવી છે અને તે આ રીતે : " We look around and before and pine for what is not. "

સાહિત્યિક રીતે અસાહિત્યિક અણઘડતા પ્રગટ કરતાં આવા આસ્વાદોનું પુસ્તક ઉગતી પેઢીની રુચિને ઉત્તમ રીતે સજ્જ ક્યારે ય નહીં કરી શકે.

—ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા

અધ્યાપકીય વિવેચન એટલે વહીવંચાગીરી ?

ગુજરાત યુનિવર્સિટીએ અને બીજી બે એક યુનિવર્સિટીએ બી. એ. (ગુજરાતી) ના છેલ્લા વર્ષમાં નિબંધનું એક પ્રશ્નપત્ર કેટલાક સમયથી શરૂ કર્યું છે. મોટા ભાગના વિદ્યાર્થીઓને સ્વતંત્ર નિબંધ લખતા આવડતું નથી હોતું એટલે આ પ્રકારનો અભ્યાસક્રમ ઉપયોગી નીવડે એમાં શંકા નથી. વિદ્યાર્થી શિક્ષકની સહાયથી નવા નવા પ્રશ્નોની ચર્ચા કરે, શીખેલા સિદ્ધાંતોને અભ્યાસક્રમમાં નિયત ન કરેલી હોય એની કૃતિમાં પ્રયોજી બતાવે, સમકાલીન સાહિત્યની ભૂમિકા સમજીને તેના સાહિત્યિક પ્રવાહોની ચર્ચા કરે અથવા કોઈ સારી નીવડેલી અન્ય ભાષાની કે સ્વભાષાની કૃતિ લઈને તેનો આસ્વાદ કરે કે વિવેચનની ભાષાને સમજવાનો પ્રયત્ન કરે તો તેનું શિક્ષણ તથા શિક્ષકોનું અધ્યાપન સાર્થક થાય. આ નિબંધના પ્રશ્નપત્રને નિમિત્તે આવું ઘણું બધું થઈ શકે. પણ વાસ્તવમાં આવી ભૂમિકા સર્જવાને બદલે ઘણાં બધાં દૂષણો જન્મ્યાં છે. બીજા પ્રશ્નપત્રોના

અભ્યાસક્રમ જેવી રીતે નિયત હોય છે તેવી રીતે યુનિવર્સિટીએ એક યા બીજા કારણસર નિબંધના પ્રશ્નપત્રનો અભ્યાસક્રમ પણ નિયત કરી આપ્યો નિયત કરેલા નિબંધોમાંના ઘણાખરા સાહિત્યના ઇતિહાસના છે કેટલાક સાહિત્યસ્વરૂપો વિશેના છે અન્ય પ્રશ્નપત્રોના અભ્યાસક્રમનું અહી પુનરાવર્તન થાય છે, નિયત કરેલા નિબન્ધો કદાચ વિદ્યાર્થીની અપેક્ષાને સંતોષ ન પણ આપે, વળી વિદ્યાર્થીને અમુક મર્યાદામાં રહીને જ પ્રશ્નો વિચારવાની જાણે ફરજ પાડવામાં આવતી હોય એવું પણ લાગે આ સામે જે તે અધ્યાપકોએ વિરોધ ઉઠાવવો જોઈએ, પરંતુ એવા વિરોધને બદલે આપણા કહેવાતા પ્રાધ્યાપકો આવી પરિસ્થિતિનો આર્થિક લાભ ઉઠાવવા તૈયાર થઈ જાય છે, અલબત્ત, ઊંટ તરીકે વિદ્યાર્થીઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો હોય છે વિદ્યાર્થીઓને માર્ગદર્શન આપવાના બહાના હેઠળ આપણો અધ્યાપક વર્ગ ‘૩૭ સાહિત્યિક નિબંધો’ ‘સાહિત્યિક નિબંધો’ જેવા પુસ્તકો ઘસડી નાખવાની અપ્રામાણિકતા, બૌદ્ધિક કાયરતા નિષ્ઠાહીનતા આચરતા સહેજ પણ સંકોચ અનુભવતો નથી આ જ અધ્યાપક વર્ગ જ્યારે શિક્ષણના કથળતા જતા સ્તરની વાત કરે ત્યારે એ બહુ બેહૂદું લાગે છે વર્ગમાં પણ કાં તો માહિતી આપવી, કાં તો ગોખેલો ગાસીગાસીને વિદ્યાર્થીઓના મગજમાં ભરવી, આસ્વાદને નામે કૃતિના સારની કે મધ્યવર્તી વિચારની વાત કરવી આવું ઘણું બધું જોવામાં આવે છે આ શિક્ષણ નથી પણ વહીવટાગીરી છે અને એને ફૂલતી ફાલતી જોવી હોય તો ‘સાહિત્યિક નિબન્ધો’ નામનું પુસ્તક જોઈ જવું એમાં આપણા કહેવાતા અધ્યાપકીય વિવેચનની લાક્ષણિકતાઓ (કે મર્યાદાઓ) સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકાય છે

આ પુસ્તકની પ્રસ્તાવના પ્રમાણે પુસ્તકનો હેતુ કૃતિ, સ્વરૂપનો વિવેચનાત્મક પરિચય આપીને અને સાહિત્યના તાત્ત્વિક પ્રશ્નોની ચર્ચા કરીને વિદ્યાર્થીઓને માર્ગદર્શન આપવાનો છે પણ જગતની શ્રેષ્ઠ નીવડેલી કૃતિઓના આસ્વાદ વિના અને સમકાલીન સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચાનું સ્વરૂપ સમજ્યા વિના કરવામાં આવેલી સાહિત્યિક ચર્ચા ઝાઝી ઉપકારક નીવડે નહી. આ નિબન્ધોમાં રજૂ કરવામાં આવેલા સિદ્ધાન્તો પાછળ એવી પીઠિકા નથી. કોક વખત ‘કાવ્યવિચાર’ જેવા નિબન્ધમાં એવો આભાસ વરતાય છે પણ સમગ્રતયા એવી ભૂમિકાનો અભાવ જ છે નર્મદ દલપતની કાવ્યભાવનાની વાત કરતા તેઓ લખે છે ‘દલપત-નર્મદની કવિતાએ નવા

* સાહિત્યિક નિબન્ધો લે ડૉ જયંત પાઠક અને ડૉ જયંત પારેખ પોપ્યુલર પ્રકાશન સુરત

વિષયો સ્વીકાર્યા એટલે નવા છંદો, નવા શબ્દો, નવી પદ્યલઢણો એમની કવિતામાં અનિવાર્ય બની આવવા લાગ્યાં ! (પૃ. ૯૭) આનો અર્થ એવો થયો કે વિષય એનો એ હોય તો અભિવ્યક્તિના પ્રયોગો ન થાય. અત્યાર સુધી આપણો વિવેચક ભાવપરિવર્તનની સાથે છંદ પરિવર્તનને સાંકળતો હતો પણ હવે વિષયપરિવર્તનની સાથે અભિવ્યક્તિપરિવર્તન પણ સાધતો થયો છે. કાવ્યની ઉચ્ચાવચતાનો આધાર હજુ પણ તેની હૃદયસ્પર્શિતા, કવિના વક્તવ્યની સચ્ચાઈ, કવિતાની વ્યાપકતા વગેરે પર રહ્યો છે. લોકોમાં મંદતા વ્યાપે એટલે સાહિત્યમાં પણ મંદતા વ્યાપે એમ કહેવાનો અર્થ એવો કે સાહિત્ય જનતાનો અનુસરે છે. આકાર વિશેની સૂઝ તો ખૂબ જ દરિદ્ર છે. 'ટોલસ્ટોય, ગોવર્ધનરામ જેવા નવલકથાકારોની નવલો આપણને મહાનવલોના આકારની લાગે છે.' (પૃ. ૨૦૪) હવે મહાનવલના આકારમાં ને નવલકથાના આકારમાં શો ભેદ ? કવિતા અને મહાકાવ્યમાં હોય છે તેવો ? મહાનવલ એટલે શું ? કદાચ લેખકોની દૃષ્ટિએ નવલકથામાં આયોજન જોઈએ પણ મહાનવલમાં ન જોઈએ કારણ કે 'સરસ્વતીચન્દ્ર, કંટકછાયો પંથ વ. નવલકથાઓમાં સંવિધાન તત્ત્વોને અનુરૂપ આયોજન ન હોવા છતાં ઉચ્ચ જીવનદર્શન, મહાકૃતિને અનુરૂપ પાત્રાલેખન જોતાં કૃતિ સફળ' થઈ છે એવું કહેવાય. આ રીતે અસાહિત્યિક તત્ત્વોને લીધે નવલકથા 'મહાનવલ' બને અને તેનું સ્થાન સાહિત્યિક નવલકથા કરતાં વિશેષ અંકાય. ઉપલા વિધાનમાં વળી 'મહાકૃતિને અનુરૂપ પાત્રાલેખન'નો આડમ્બરી પ્રયોગ કરવામાં આવ્યો છે. કૃતિની Organic beauty નો વિચાર આ લેખકોને સ્પર્શ્યો પણ લાગતો નથી. અને એટલે જ 'નવલકથાનાં બીજાં અંગો શિથિલ હોય અને પાત્રાલેખન સમર્થતાની પ્રતીતિ કરાવનારું હોય તો ઘણી વાર નવલકથાકાર સમગ્ર રીતે સફળ થયો હોવાની છાપ પાડી શકે છે.' (પૃ. ૨૦૧) જેવું વિધાન કરે છે. આ વિચારતન્તુને આગળ લંબાવતા 'કલાની ગૌણતા' સરસ્વતીચંદ્ર' જેવી કૃતિમાં તેમને નિર્વાહ્ય લાગે છે. (પૃ. ૨૮૫) ઘણી વખત સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચાને વિશદ કરવા જતાં તેઓ જે સિદ્ધાંતનું સમર્થન કરવા જાય છે તેનું સ્વરૂપ જ બદલી નાખે છે. કથાસાહિત્યના પાત્રાલેખનની ચર્ચા વખતે હવે દરેક વિવેચક એમ કહી શકે છે કે રસ્તે ભટકાઈ પડે એવાં પાત્રો નહીં હોવાં જોઈએ. 'અલી, એમી... વ. પાત્રો રસ્તામાં હડફેટે ચઢતાં પાત્રો નથી, વિશિષ્ટ સ્થિતિગતિ માનવ સ્વભાવના કોઈ વિશિષ્ટ અંશનું આલેખન કરવાનું હોઈ તેનાં પાત્રોનું વ્યક્તિત્વ વિશિષ્ટ હોય, સર્વસાધારણ ન હોય. ધૂમકેતુની વાર્તાઓમાં આપણે

ધૂની આદર્શ પ્રેમી કનાકાર આદિના પાત્રો જોઈએ છીએ તે આ વિવાનનુ સમર્થન કરે છે" (પૃ ૩૫૩) પણ પાત્રોનુ વિશિષ્ટ હોવુ મહત્વનુ નથી સાવ સાદુ, સામાન્ય પાત્ર પણ અમુક કેન્દ્ર પર ઊભા રહીને જોવાથી અસામાન્ય બની શકે છે વૃમકેતુના વિશિષ્ટ કહેવાતા પાત્રો તો mannerismની નીપજ છે આ કહેવાતી વિશિષ્ટતાના શુકપાઠી ઉચ્ચારણની સાથે લાગણીના નિરૂપણનો સિદ્ધાન્ત પણ ભળે છે 'બીજી રીતે કહીએ તો વાર્તામા માત્ર લાગણીઓ કે વૃત્તિઓનુ નિરૂપણ શક્ય તેવુ નવલકથામા નહી (ટૂકી વાર્તા સ્વરૂપ અને વિકાસ) Expressive theory of Artની સામે જે સિદ્ધાન્તો રસમીમાસા ક્ષેત્રે કે વિવેચનક્ષેત્રે પ્રકટ્યા તેનો પરિચય પણ આ લેખકોને થયો લાગતો નથી આના અનુસન્ધાનમા તેમણે કરેલી સમ્ભવિતતા, વસ્તુસ ગતતાની ચર્ચા (અલબત્ત, ઉછીની સામગ્રી વ.) નો કોઈ મેળ બેસતો નથી

સાહિત્યસ્વરૂપોની ચર્ચામા અધ્યાપકીય વિવેચનના જેટલા દૂષણો છે તે બધા જ વરતાઈ આવે છે આપણી કૉલેજોમા સાહિત્ય સ્વરૂપોની ચર્ચા કઈ રીતે થતી હશે તેની જાણ પણ આ પ્રકારના નિબધો દ્વારા થાય છે જ્યા સુધી નીવડેલી કૃતિઓ વાચી ન હોય ત્યા સુધી એ સ્વરૂપની વિભાવના સ્પષ્ટ થતી નથી એ કૃતિઓને કેન્દ્રમા રાખીને જ સિદ્ધાન્તોની ફેરતપાસ થઈ શકે, અથવા કોઈ એક કૃતિની ચર્ચાને નિમિત્તે જ તે સાહિત્ય સ્વરૂપની ચર્ચા પણ થઈ શકે. આને બદલે આ લેખકોએ દેશવિદેશના વિવેચકોના અવતરણો ઢગલાબધ વેરીને વિદ્યાર્થીઓને શુકપાઠની તાલીમ આપવાની અપ્રામાણિકતા આચરી છે વિદ્યાપીઠમા વિદ્યાર્થી સ્વતન્ત્ર વિચાર શક્તિ ખીલવવા માટે આવતો હોય છે પણ આ લેખકો જેવા અધ્યાપકો તેની વિચારશક્તિને કુઠિત કરી નાખવા પોતાનાથી બની શકે તે બધુ કરી છૂટવાની હામ ભીડતા હોય તેમ લાગે છે વિદ્યાર્થીઓ અવતરણો ગોખી નાખે એટલે આ સ્વરૂપની જાણકારી તેમને પ્રાપ્ત થઈ જાય અને તેમાય લેખકોએ વેઠ ઉતારી છે લાબા લાબા અગ્રેજી અવતરણો (અનુવાદ કરવા રોકાય તો મોડુ થાય, પ્રકાશક ઝાલ્યો ન રહે) થોકબધ જેવા મળશે અવતરણો આપ્યા ન હોત તો કદાચ નિબન્ધો આપમેળે સક્ષિપ્ત થઈ જાત (એ પણ આર્થિક રીતે ન પરવડે) આ બધા સાહિત્યસ્વરૂપના સૈકાજૂના વિભાગો 'કથાવસ્તુ શૈલી, પાત્રાલેખન, વાતાવરણ ' પાડીને દરેક વિભાગ વિશે જુદા લેખકોના અભિપ્રાયો (મોમ, હડસન જેવા outdated લેખકો, નવલકથાની બારાખડી ન જાણનારા કાલેલકર ગાધીજી પણ ચાલે) આપીને લેખકોએ સાચા અર્થમા વેઠ ઉતારી છે સ્વતન્ત્ર રીતે વિચારવા જતા તેઓના

વિધાન વિચિત્ર બને છે: 'નવલકથા, સુગ્રથિતતાની દૃષ્ટિએ વિચારીએ તેા શિથિલ બંધ વાળી અને અશિથિલ ગ્રથનવાળી એમ બે પ્રકારની હેાવાની'. તેમની દૃષ્ટિએ સુશ્લિષ્ટ સ્વરૂપમાં અંગેાની સપ્રમાણતા મુનશી જેવાની કૃતિઓમાં જોવા મળે છે! અદ્યતન ગુજરાતી લેખકેાના મત ટાંકીને અલબત્ત ઉદાર દૃષ્ટિને અને અદ્યતનતાનેા દાવેા કરી શકાય. પણ એક બાજુએ નવલકથાના નાભિશ્વાસની વાત કરતા સુરેશ જોષીનું અવતરણ અને બીજી બાજુએ 'ભારતીય વિશિષ્ટ અનુભવવાળી નવલકથા જો ગુજરાતીમાં લખાયા કરે તેા નાભિશ્વાસને અને નવલકથાને છુટ્ટુ છેટું છે' એમ માનતા યશવન્ત શુકલનું અવતરણ—આ બે અવતરણેા માંથી વિદ્યાર્થીએ કયું સ્વીકારવું તેનેા નિર્ણય વિદ્યાર્થીએાએ કરી લેવાનેા. સૅાનેટ, ખંડકાવ્ય વિશે ગુજરાતીમાં જે લખાયું છે તેનું પુનરાવર્તન જ માત્ર અહીં જોવા મળે છે. 'અર્વાચીન ચિન્તનાત્મક ગદ્ય' અને 'અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં દેખાતી પ્રમુખ મુખ્ય લાક્ષણિક શૈલીઓ' નિબન્ધેામાં સામગ્રીનું, દૃષ્ટિનું અને શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી ઉવાચ'નું પુનરાવર્તન છે. શ્રી ત્રિવેદીની મર્યાદાઓ આ લેખકેાની બની જાય છે, એટલું જ નહીં શ્રી. ત્રિવેદી જ્યાં અટકયા ત્યાં આ લેખકેા પણ અટકી ગયા છે, માત્ર છેલ્લા પેરેગ્રાફમાં ગુજરાતના નવા ગદ્યકારેાની નામાવલિ ઉમેરી દીધી છે.

આ ઉપરાંત, અહીં કેટલાક સાહિત્યસ્વરૂપેાનેા ગુજરાતીમાં કેવી રીતે વિકાસ થયેા તેની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. ગુજરાતીમાં લખાયેલા બીજા ઇતિહાસેાની જેમ અહીં પણ માહિતીને ખૂબ જ પ્રાધાન્ય આપવામાં આવ્યું છે. દરેક સાહિત્યસ્વરૂપના વિકાસની વાત બીબાઢાળ રીતે કહેવામાં આવી છે. વારાફરતી લેખકેાની દૃષ્ટિએ મહત્ત્વના સર્જકેાનું અર્પણ ગણાવવાનું, છેલ્લા પેરેગ્રાફમાં જે તે સાહિત્યસ્વરૂપના છેલ્લાં પ્રકાશનેાની જાહેરાત કરી દેવાની' (આત્મકથાના વિકાસમાં ૨૦૦ જેટલા પુસ્તકેાની યાદી, જીવનચરિત્રમાં પણ બસેા, નવલકથામાં છેલ્લે નવા સેાએક લેખકેાની યાદી). કેાઈ પણ સાહિત્ય સ્વરૂપની વિભાવના કઈ રીતે વિકસતી આવી, ટૂંકી વાર્તા અને કવિતા ક્ષેત્રે તાજેતરમાં વધુ વિકાસ શા માટે થયેા, સર્જન અને વિવેચનની પરસ્પર અસર કઈ રીતે પડી, ટૂંકી વાર્તા ક્ષેત્રે થતા પ્રયેાગેાની અસર કયા પ્રકારની નીવડશે—આવા પ્રશ્નો અહીં ટાળવામાં આવ્યા છે. વિદ્યાર્થી પાસે આપણે અપેક્ષા રાખીએ છીએ કે શીખેલા સિદ્ધાન્તેાને કૃતિમાં તે પ્રયેાજતા શીખે. આ વિદ્વાન પ્રાધ્યાપકેાએ સાહિત્યસ્વરૂપેાની ચર્ચા વખતે અવતરણેા ટાંકી જે આછી પાતળી ચર્ચા કરી તે ચર્ચા સાહિત્યસ્વરૂપના વિકાસની વાત કરતી વખતે

અદશ્ય જ થઈ ગઈ આ વિકાસની વાત પણ જુદા જુદા લેખકોની ટેકણુ લ કડીએ જ કરી શકાઈ છે

સાહિત્યના કોઈ એક તબક્કાથી જેમ જેમ આપણે દૂર જતા થઈએ તેમ તેમ તે તબક્કાના સાહિત્ય વિશે આપણે તટસ્થતાથી વિચારતા થઈએ તેમા નવા દૃષ્ટિકોણો ભળે, આપણી વિચારશકિતનો વિકાસ થયો હોય તો એ વિકાસ પણ મૂલ્યાંકનને અસર કરે ત્રીસીના ગાળાની કવિતાની આપણે ત્યા અયુક્તિભરી પ્રશસા થઈ, પણ આજે આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે એ ગાળાની કવિતા મોટે ભાગે અસાહિત્યિક હતી ૧૯૫૦ પછીથી આપણે ત્યા સાહિત્યની વિભાવના શુદ્ધિની દિશા તરફ જવા માડી પણ આ લેખક સ્પષ્ટપણે માને છે '૧૯૩૦થી ૪૦ નો ગાળો આપણી કવિતાનો સુવર્ણકાળ છે (ગાધીયુગનુ ગુજરાતી સાહિત્ય) અને નવી કવિતામા રમણીયતાના, સૌન્દર્યના અભાવની ફરિયાદ તેઓ કરે છે (અર્વાચીન કવિતા વળાકો અને વિમર્શ) મોટે ભાગે તો સમકાલીન પ્રવાહોની ઉપેક્ષા જ કરવામા આવી છે અને જ્યા સમકાલીન કૃતિની વાત કર છે ત્યારે હાસ્યાસ્પદ નીવડે છે તેમની દૃષ્ટિએ વુ ફ અને જોયસના Stream of consciousness ના પ્રયોગોએ ગુજરાતી નવલકથાઓમા પણ આતરચેતના પ્રવાહની પ્રેરણા આપી છે, 'અમૃતા જેવી નવલકથામા એ સ્પષ્ટ જોઈ શકાશે એવુ તેમનુ માનવુ છે!

આ ઉપરાત મધ્યકાલીન વિષયો ઉપર પણ લેખકએ થોડા નિબધો આપ્યા છે પણ એમા એની એ માહિતી સિવાય આપણે બીજુ કશુ પામતા નથી કોઈ પણ વિષય વિશે જ્યારે આપણે વિચાર કરીએ ત્યારે આપણુ ચિત્ત ન સજીવ હોવુ જોઈએ એ સજીવતાને લીધે જ આપણે ચર્ચવા ધારેલો નિબધ મૌલિક બની શકે આ સજીવતાનો અહીં અભાવ છે આવો અભાવ ધરાવતુ અધ્યાપકીય વિવેચન વિદ્યાર્થીઓને પણ જડ બના વશે ગુજરાતમા દર વર્ષે અધ્યાપક સમેલન, સાહિત્ય પરિષદ ભરાતા હોય છે આ પ્રસગોએ આવા પુસ્તકોની જાહેરમા હાળી કરવામા આવે તો ઓછામા ઓછુ આટલ નક્કર કામ એ પ્રસગોએ થયુ ગણાય સાહિત્યના કોઈ પણ નિષ્ઠાવાન અધ્યાપકે વિદ્યાર્થીઓને વાચવા માટે આવા પુસ્તકોની ભલામણ કરવી ન જોઈએ તેમજ લાયબ્રેરીમા આવા પુસ્તકો વસાવવા પણ ન જોઈએ

—શિરીષ પચાલ

'ઊહાપોહ'ના વાચકોને

અનિવાર્ય કારણોસર 'ઊહાપોહ'નું વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૩ ને બદલે રૂ. ૫ રાખ્યું છે. જે ગ્રાહકો બીજા વર્ષ માટે ચાલુ રહેવા માગતા હોય તેમણે લવાજમ વેળાસર મોકલવું. પ્રથમ અંકથી ગ્રાહક થવું અનિવાર્ય છે.

નવકવિઓની અભ્યાસ પુસ્તિકાઓ ઉપરાંત આવતા વર્ષથી 'ઊહાપોહ'માં અર્વાચીન વિવેચન વિશેના અભ્યાસ લેખો પ્રસિદ્ધ થશે તેની વીગત આ પ્રમાણે :

* હરિવલ્લભ ભાયાણી
  તથા — વિશે જયન્ત પારેખ
* રામનારાયણ પાઠક
* વિશ્વનાથ ભટ્ટ
  તથા — વિશે શિરીષ પંચાલ
* અનન્તરાય રાવળ
* મનસુખલાલ ઝવેરી — વિશે ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા
* વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી
  તથા — વિશે સુરેશ જોષી
* ઉમાશંકર જોષી
* બળવન્તરાય ઠાકોર — વિશે હર્ષદ ત્રિવેદી
* સુન્દરમ્ મહિયા — વિશે જશવંત શેખડીવાળા
* રામપ્રસાદ બક્ષી
  તથા — વિશે જયંત કોઠારી
* ડોલરરાય માંકડ
* નરસિંહરાવ — વિશે ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણી

'ઊહાપોહ' તરફથી મુંબઈ, સુરત, વડોદરા, અમદાવાદ, રાજકોટ, ભાવનગર — આ સ્થળોમાં અભ્યાસવર્તુળો શરૂ કરવાનું વિચાર્યું છે. એમાં મહિનામાં બે વાર મળીને સમસામયિક સાહિત્યિક પ્રશ્નો, પરદેશી તથા અન્ય ભાષામાં પ્રસિદ્ધ થયેલી ઉત્તમ કૃતિઓ, 'ઊહાપોહ'માં પ્રસિદ્ધ થયેલા લેખો — આ બધાંની ચર્ચા થતી રહેશે. સર્જનાત્મક કૃતિઓનું પઠન તથા એના વિશેની ચર્ચાઓ પણ યોજાશે. જેમને રસ હોય તેમણે તંત્રીઓનો સમ્પર્ક સાધવો.

Regd No G 753

The purpose and therefore the meaning of a philosophical idea is not the cognition of an object but rather an alteration of our consciousness of Being and of our inner attitude toward things

—Karl Jaspers

માલિક [illegible] મુદ્રિત, [illegible], વડોદરા [illegible]
[illegible], અધ્યાપક [illegible] પ્રતાપગંજ વડોદરા-૨ થી પ્રગટ કર્યું

ઊહાપોહ-૧૨

ઊહાપોહ

૧૨

ઓગસ્ટ ૧૯૭૦

વર્ષ ૧ અંક ૧૨

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
કયૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવાં. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

લવાજમ ભરવાનાં સ[રનામાં]

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા
મુંબઈ-૨૬

રાધેશ્યામ શર્મા
સીતારામ સદન,
ગુલાબાઈ પાર્ક, શીતામ[illegible]
અમદાવાદ-૨૨

નટવરસિંહ પરમાર
બાંયાં સ્ટ્રીટ, નાનપુરા
સુરત.

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૭, છૂટક કિંમત ત્રીસ પૈસા.

ઊહાપોહ દર મહિનાની બાવીસમીએ પ્રગટ થાય [છે]

અત્રતત્ર

યુનિવર્સિટીમાં પ્રાધ્યાપક (લેક્ચરર રીડર, પ્રોફેસર)ની જગ્યા માટે ઇન્ટરવ્યૂ આપનારને હમેશાં એક પ્રશ્ન પૂછવામાં આવે છે: "તમે સંશોધન કર્યું છે? તમે શું લખ્યું છે?" આ ઉપરાંત, વર્ષને અંતે પણ અધ્યાપકે આવું 'સંશોધન' કેટલું કર્યું અને કેટલા લેખો લખ્યા, કેટલાં પુસ્તકો લખ્યાં તેની માહિતી માગવામાં આવે છે. આની પાછળનો આશય તો સારો જ છે. જે અધ્યાપન કરે છે, એટલે કે પોતાના અભ્યાસના વિષય વિશેની સંચિત માહિતીનું તારણ કાઢીને આપતો નથી પણ વર્તમાન સંદર્ભમાં એ વિશે જે પ્રશ્નો ઊભા થાય તેની માંડણી કરી આપે છે, જૂના જવાબોનો નવા પ્રશ્નો જોડે ગમે તે રીતે મેળ બેસાડવા મથતો નથી કે ઝટ દઈને તરતબુદ્ધિથી જવાબો શોધી કાઢ્યાનો બાલિશ દાવો કરવા ઇચ્છતો નથી, પણ એ જવાબ સુધી પહોંચવા માટેની ભૂમિકા રચી આપવાનો પ્રયત્ન કરી છૂટે છે તે જે પ્રાપ્ત છે તેનું આવું 'શોધન' કર્યા વિના શી રીતે રહી શકે? આ પ્રવૃત્તિ હોવી જોઈએ એનો નિયમ કરવાનો હોય નહીં, કારણ કે અધ્યાપન સાથે જ આવું શોધન તો અનિવાર્ય બની જ રહે છે.

આ શોધનનાં પરિણામો કેવાંક આવે છે? આત્મતુષ્ટિના પ્રલોભનને વશ થયા વિના જો પ્રામાણિકપણે વિચારીશું તો આ પરિણામોને નિરાશાજનક જ લેખવાનાં રહેશે. આપણા પી. એચ. ડી. માટેના મહાનિબન્ધો જુઓ કે વર્ષે વર્ષે અધ્યાપકો તરફથી 'અધ્યાપનના નિચોડ' રૂપે પ્રગટ થતાં વિવેચનનાં પુસ્તકો જુઓ તો આનો ખ્યાલ આવશે. વ્યવસાયમાં બઢતી મળે માટે આવી કશીક પ્રવૃત્તિ કરી હોય એ આવશ્યક લેખવામાં આવે છે. દર વર્ષે પ્રવૃત્તિનો અહેવાલ આપવાનો હોય

માટે એ પત્રકના ખાના પણ ખાલી રહેવા ન જોઈએ આથી મહાનિબન્ધો, વિવેચનસંગ્રહો અને 'અભ્યાસપૂર્ણ' લેખોનો રાફડો ફાટે છે આ આખી પ્રવૃત્તિને નોકરીની બઢતી સાથે જોડવાથી કેવુ તો અનિષ્ટ ઉભુ થયુ છે તે હવે જોઈ લેવુ ઘટે

અધ્યાપન અને સંશોધન એ બે અવિનાભાવે સંકળાયેલા છે એવુ આ પ્રકારના સાહિત્યના ઉત્પાદનને જોતા લાગે છે ખરુ ? આપણે કવિતા વિશે શુ વિચાર્યુ ? અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપો વિશે શુ વિચાર્યુ ? કાવ્યસ્વરૂપનો અભ્યાસ તો કોઈ અનુકૂળ ખાનામા ગોઠવી શકાતો નથી માટે બાદ રાખવામા આવ્યો છે એવુ જ ટૂંકી વાર્તાનુ થયુ છે એનુ કારણ એ બતાવવામા આવે છે કે એ લઘુસ્વરૂપ છે નાટકનો-સાહિત્યિક નાટકનો વિકાસ થયો નથી છતા એ સ્વરૂપનો વિકાસ દર વર્ષે લગભગ એના એ જ (એમાનુ છેલ્લુ એક પચ્ચીસી પહેલા લખાયેલુ હોય) પાઠ્ય પુસ્તકને આધારે કરાવવામા આવે છે નિબંધ મા એક સાહિત્ય સ્વરૂપ લેખે ઝાઝો વિકાસ થયેલો દેખાતો નથી, છતા એનો અભ્યાસ કરાવવામા આવે છે પણ ગદ્ય શૈલીની ચર્ચા કેવા સ્વરૂપ ની થાય છે ? આપણા અધ્યાપકોના પ્રગટ થયેલા વિવેચન સંગ્રહોમા એ વિશેના લેખો કેટલા ? એ ચર્ચાનુ સ્તર કેવુક ?

આમ સરવાળે જોતા ગુજરાતી સાહિત્ય એટલે ફરી ફરી પાઠ્યક્રમમા સ્થાન પામતી પચીસતીસ કૃતિઓ આપણી અધ્યાપન અને વિવેચન પ્રવૃત્તિ પણ એટલા વર્તુળમા જ ફર્યા કરે એમાય કથિતકથન, નાહકનુ પિષ્ટપેષણ અવતરણોથી ભરેલુ પૂરણ, ક્રમિક વિકાસ બતાવવાને નામે આપવામા આવતી યાદી, માન્ય વિવેચકોના સુસ્થાપિત મંતવ્યોનુ ભાષાન્તર—આટલામા આ શોધનની પ્રવૃત્તિ સમાપ્ત થઈ જાય છે રામનારાયણ પાઠકે કાવ્યબાનીનો મુદ્દો ચર્ચવા લીધો, પણ ત્યાર પછી થયેલા અનેક સંશોધનોમા એ મુદ્દો સંતોષકારક રીતે ચર્ચાયેલો જોવામા આવતો નથી, કવિતાનુ અધ્યાપન (અને હવે તો લાભશંકર ઠાકરની કવિતા સુધીનુ અધ્યાપન) આપણે આટલા વર્ષોથી કરીએ છીએ તો વિદ્યાર્થીઓમા એ વિશેની જિજ્ઞાસા જ ન થઈ ? અધ્યાપકોને એ વિશે વિચારવાની જરૂર જ ન લાગી ? આને માટે કાવ્ય વિશેના આપણી આગલી પેઢીના કેટલાક પ્રતિષ્ઠિત મહાનુભાવોના ગૃહીતોની અનિષ્ટ અસર જવાબદાર છે આપણે વિશેષ ધ્યાન આપ્યુ કાવ્યના વિષય તરફ આથી 'સ્વાતંત્ર્યોત્તર કવિતા' 'કાવ્યમા રાષ્ટ્રભાવના' વગેરે વિષયો સહેલા લાગ્યા વળી પાઠ્યક્રમનુ ચોકઠુ ગમે તેવુ હોય, સાચો અધ્યાપક તો

કાવ્યની ચર્ચા કરતી વેળાએ અર્વાચીન સાહિત્યિક સંદર્ભના અપરોક્ષ સંપર્કમાં આવીને જ એ વિશે વિચારે. મુખ્ય અસન્તોષ આ જ વાતનો છે. સંસ્થાનાં પુસ્તકાલયોનાં ટૂંકા બજેટમાં કેટલાં પુસ્તકો ખરીદવાં તેનો વિવેક તો કરવાનો રહે જ. આમાં જેના હાથમાં આ પસંદગીની સત્તા હોય તેના વિવેક અવિવેકનો પ્રભાવ પડયા વિના નહીં રહે. આથી પાઠ્યક્રમમાં સીધાં મદદરૂપ થાય એવાં જ પુસ્તકો (એમાં કેટલીક વાર અધ્યાપક સમાજને તો - લાંછનરૂપ લેખાય એવી માર્ગદર્શિકાઓ પણ) સ્થાન પામે. પણ સાહિત્યના અભ્યાસને સમૃદ્ધ, સંગીન બનાવવાને માટે જે અદ્યતન સાહિત્યનો ખપ પડે તે તો સ્થાન પામે જ નહીં. આથી વિદ્યાર્થી પોતાના સમકાલીન સાહિત્યિક સંદર્ભની જ બહાર રહી જાય, પણ દુઃખની વાત તો એ છે કે અધ્યાપકોને પણ આની ખોટ ન લાગે.

આથી વિવેચન સંગ્રહોમાં પાઠ્યક્રમમાં સ્થાન પામતી કૃતિઓ વિશેના શાળોપયોગી માર્ગદર્શક લેખો જ મોટે ભાગે જોવામાં આવે છે. કોઈ પણ પ્રકારના સંશોધનને સદોદિત ચિત્તની અપેક્ષા રહે છે. મને લાગે છે કે સંશોધન પર ખોટી રીતે ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે તે કારણે મૂળ મુદ્દો ઉપેક્ષા પામ્યો છે, અને એ મુદ્દો છે અધ્યાપનનો. વિવેચન સંગ્રહો વાંચતાં આપણને ખ્યાલ આવે છે કે વર્ગમાં સાહિત્યની શી દશા થતી હશે. હજુ આપણે કેટલાક સદા ચર્ચાતા રહેલા (કારણ કે ચર્ચવા અનુકૂળ) પ્રશ્નો ચર્ચવામાં ઉત્સાહી છીએ. 'કળા એટલે શું?' 'કળાનું પ્રયોજન'— આવા નિબન્ધો કોઈને કોઈ રૂપે બધે જ દેખાશે. ખરું જોતાં આવા પ્રશ્નો ચર્ચવાની મના ફરમાવવી જોઈએ. ગ્રન્થાવલોકનનું પાસું સાવ નબળું છે. તેમાં ય ઘણી એવી કૃતિઓ છે જેની સમાલોચના સુદ્ધાં થઈ નથી. એનું કારણ એ છે કે કહેવાતો સાહિત્યનો અભ્યાસી હવે સાહિત્યથી વેગળો પડી ગયો છે. એને શિક્ષણના ધંધાની તરફાળ આવડી ગઈ છે. એ હવે પ્રાશ્નિક બને છે, પરીક્ષક થાય છે, માર્ગદર્શિકાઓ બહાર પાડે છે. હવે સાહિત્યનું અધ્યાપન એ કમાણીનું સાધન છે.

મોટું દુઃખ તો એ વાતનું છે કે સર્જક પ્રતિભા ધરાવનારા અધ્યાપકો પણ આ ટોળામાં જ ખોવાતા જાય છે. એમની સંવેદનપટુતાને શું થયું? એમના પ્રતિભાવોની સૂક્ષ્મતાને કોણે રોળી નાંખી? આની સર્જન પર પણ અસર પડ્યા વિના રહેતી નથી. જેની સંવિત્તિ અર્વાચીન માનવસંદર્ભની સંકુલ અને સમગ્ર એવી અભિજ્ઞતાથી સમૃદ્ધ નથી તે શા માટે અભિવ્યક્તિના પ્રશ્નોથી મૂઝાય કે નવી નવી શૈલી શોધવા જાય? છતાં નવીનતાનો વ્યામોહ તો ખરો જ, સ્વધર્મે નિધનને શ્રેય માનવા જેટલી મગદૂરી નહીં, એટલે નવીનતાની

ફોર્મ્યુલા રટતો થઈ જાય. ભાષાનું કાકું બદલવાની એને શી જરૂર? થોડાં હાથવગાં mannerism થી એનું કામ ચાલી જાય.

આથી મને તો એમ લાગે છે કે સંશોધનની ગુણવત્તા સુધારવી હશે તો અધ્યાપનની ગુણવત્તા તરફ પ્રથમ ધ્યાન આપવું પડશે. વર્ગમાં જ વિચારો સામસામા અથડાય, વિવાદ જાગે, પિસ્તાળીસ મિનિટ ઓછી પડે, વિદ્યાર્થીઓનું ટોળું કૃદ્ધ મધમાખીની જેમ અધ્યાપકને છોડે નહીં — આવું વાતાવરણ ઊભું થવું જોઈએ. એને બદલે મૃતઃપ્રાય વ્યક્તિઓ દ્વારા થતાં મંગળ પ્રવચનથી આરંભ થાય. વિદ્યાર્થીઓને પ્રશ્નો પૂછવાનું કહેવાનો આચાર પાળવામાં આવે, પણ પ્રશ્નો હોય તો ને? અધ્યાપક પોતે પાઠ્ય કૃતિ વિશે નવેસરથી વિચારવાનો ઉત્સાહ ધરાવતો ન હોય, એ કૃતિ વિશે જે સામગ્રી સુલભ છે તેના તારણમાત્રથી અધ્યાપનના કર્તવ્યની ઇતિ માનતો હોય તો વિદ્યાર્થીઓ સજીવ પ્રાણવંત ચેતનાના સ્પર્શમાં ક્યાંથી આવે? ખરું જોતાં અધ્યાપનમાં આવી ગયેલી આ નિષ્પ્રાણતા અને મંદતાને અધ્યાપકોના વિવેચન સંગ્રહોમાંથી પામી જઈને એ વિશે વધુ ગમ્ભીરતાથી વિચાર કરવો જોઈએ.

સાહિત્યના મહત્ત્વ વિશે વકીલાત કરવાની હોય નહીં. આપણી રસવૃત્તિ કેળવાયેલી હશે, સૂક્ષ્મ હશે તો જ આપણી આજુબાજુ જે બને છે તેનાથી અભિભૂત થયા વિના આપણે વિવેકપૂર્વકનો પ્રતિભાવ પાડી શકીશું. પૂર્વગ્રહોને કારણે કે મંદતાને કારણે જે શક્યતાથી પૂર્ણ છે તેનો સામનો કર્યા વિના જ આપણા સુરક્ષિતતાના દરમાં ભરાઈ બેસીને આત્મતુષ્ટિને વાગોળતા બેસી રહીશું નહીં. સાચા જીવનનો પ્રાણ તો નિર્ભીક સાહસ છે.

—સુરેશ હ. જોષી

અમાનવીકરણ વિશે

'નિઃસત્ત્વ થઈ ગયેલી ટેકનિકને વળગી રહેવાના દુરાગ્રહને લીધે નવલકથા ગૌણ કળા તરીકે ઓળખાય છે.'

—નાતાલી સારોત

નવીન સાહિત્ય એકાદ દિવસ શક્ય બનશે એમ વિચારવું ભાગ્યે જ યોગ્ય ગણાય. કથનાત્મક કળાને તેની દીવાલોમાંથી બહાર ખેંચી કાઢવાના પ્રયત્નો છેલ્લા પચાસ વર્ષોમાં જે થયા તે માત્ર છૂટાછવાયા જ નીવડ્યા. બુર્ઝવા નવલકથા જેટલી લોકપ્રિય નીવડી હતી તેટલી આમાંની કોઈ પણ

નવલકથા નીવડી નથી. હજુ નવલકથાની વિભાવના બાલ્ઝાકથી આગળ વધી નથી. કદાચ કોઈ એથી આગળ વધીને Madame de La Fayette નું નામ લઈ શકે. પરમ્પરાગત શૈલીના મોટા ભાગના સમકાલીન નવલકથાકારો ' Pere Goriot ' કે ' La Princess de Cleves ' માંથી લાંબા લાંબા અવતરણો પોતાની નવલકથામાં મૂકી શકે અને છતાં કોઈને શંકા પણ ન આવે. કદાચ થોડી વાકયરચના, થોડી લઢણો બદલી નાખે... પણ આમાંના ઘણાખરા નવલકથાકારો કબલ કરશે કે લેખકો તરીકે તેઓ સદીઓ જૂની આબોહવામાં જીવે છે.

આમાં આશ્ચર્ય પામવા જેવું છે પણ શું ? છેલ્લાં ત્રણસો વર્ષોમાં ફ્રેન્ચ ભાષામાં બહુ ઓછાં પરિવર્તનો થયાં છે. આખો સમાજ બહુ મંદ ગતિએ બદલાયો છે, જ્યારે ઔદ્યોગિક ટેકનિકોમાં ગણનાપાત્ર પ્રગતિ થઈ છે, આપણી બૌદ્ધિક સંસ્કૃતિ એવી ને એવી જ રહી છે. એની એ જ રીત-ભાતો, એના એ જ વિધિનિષેધોને આપણે વળગી રહ્યા છે. હા એ સાચું કે દરેક જાણે છે તે પ્રમાણે માનવહૃદય સનાતન રહ્યું છે. સૂર્યના છત્ર હેઠળ કશું જ નવું નથી; અગાઉ કહેવાયું છે તે પ્રમાણે સૃષ્ટિની રંગભૂમિ પર આપણો પ્રવેશ બહુ મોડો થયો છે. જો કોઈ એવો દાવો કરે કે આ નવું સાહિત્ય ભવિષ્યમાં જ શકય બનવાનું છે એટલું જ નહીં પણ અત્યારે લખાઇ રહ્યું છે અને આ પ્રકારની ઊથલપાથલોમાંથી જન્મેલા રોમાન્ટિસિઝમ, પ્રકૃતિવાદ કરતાં પણ વધુ સારી ક્રાન્તિ આ સાહિત્ય કરશે તો આ પ્રકારના વિરોધોની માત્રા વધશે : ' હવે બધું બદલાઈ જશે. ' જેવાં વચનોની ઠેકડી ઉડાડવામાં આવે છે. કેવી રીતે બદલાશે ? કઈ દિશામાં ? અને ખાસ કરીને —હવે જ શા માટે ?

નવલકથાની કળા ક્રાન્તિકારી પરિવર્તનો સિવાય લાંબા સમય સુધી ટકી રહેશે એમ માની ન શકાય એટલી હદે તે બંધિયાર વાતાવરણમાં પ્રવેશી ગઈ છે (આવો બળાપો બધા જ વિવેચકોએ કાઢયો છે). કેટલાક લોકોને મન આનો ઉકેલ બહુ સાદો છે : ' કોઈ પ્રકારનું પરિવર્તન શકય નથી. નવલ-કથાનો નાભિશ્વાસ ચાલી રહ્યો છે. ' આપણી પાસે કોઈ ખાત્રી નથી. થોડા દાયકાઓમાં ઈતિહાસ બતાવી આપશે કે આ પ્રક્રિયા નવલકથાના નાભિશ્વાસ-રૂપ હતી કે નવલકથાના પુનર્જન્મ રૂપ હતી.

કોઈ પણ સંજોગોમાં આ પ્રકારની ક્રાન્તિના માર્ગે નડતી મુશ્કેલીઓથી કોઈએ ગેરમાર્ગે દોરવાઈ ન જવું. પોતાની સ્થાપના માટે ઝઝૂમી રહેલા આ અજ્ઞાત સ્વરૂપ સામે લડવા સિવાય આપણા સમગ્ર સાહિત્યિક તખતા (પ્રકાશકથી માંડીને સામાન્ય વાચક સુધી, પુસ્તકવિક્રેતા–વિવેચક સુદ્ધાં)

પાસે કોઈ વિકલ્પ રહ્યો નથી અનિવાર્ય રૂપાતરના વિચારની તરફેણ કરનારા, પ્રયોગશીલતાને સ્વીકારનારા અને તેનું મૂલ્ય સમજનારા સુદ્ધા પરમ્પરાના જ વાગ્સ રટે છે. નવુ સ્વરૂપ વત્તેઓછે અંશે હમેશા સ્વરૂપહીન જ લાગે છે કારણ કે આરાધ્ય સ્વરૂપોના સન્દર્ભમા જ તેની પરીક્ષા અસમ્પ્રજ્ઞાતપણે કરવામા આવે છે.

પ્રયોગશીલતાને આકર્ષક ગણનારા ઓને મન પણ નવી કૃતિ અસ્પષ્ટ, ડાકણ જેવી જ લાગે છે. હા, થોડી જિજ્ઞાસા, થોડો રસ થોડી પ્રશસા બતાવાય ખરી.

સ્વતન્ત્ર થવાની લેખકની ઇચ્છા હોવા છતા તે એક બૌદ્ધિક સસ્કૃતિ અને સાહિત્યજગતમા એટલે કે ભૂતકાળના સાહિત્યજગતમા જ ગોઠવાયેલો છે. જે પરપરામાથી લેખક આવ્યો છે તેમાથી સપૂર્ણતના મુક્ત થવુ તેના માટે અશક્ય છે. ઘણી વખત જે તત્ત્વોને ઉખાડી નાખવા તેણે ભગીરથ પ્રયત્ન કર્યો હોય છે તે જ તત્ત્વો જે કૃતિ દ્વારા તેમનો નાશ કરવો ધાર્યો હોય છે એ કૃતિમા વધુ ઉત્કટતાથી મ્હોરી ઊઠે છે અને એ તત્ત્વોની આદરપૂર્વક માવજત કર્યા બદલ તેને અભિનન્દન આપવામા આવે છે. જેઓ નવલકથા ક્ષેત્રે સ્થાન જમાવી બેઠેલા છે (લેખકો, વિવેચકો, વાચકો) તેમને નવલકથાની કક્ષામાથી બહાર આવવા માટે ખૂબ જ મુશ્કેલીઓ પડે છે. જે ઓછામાઓછો રૂઢિમુક્ત નિરીક્ષક છે તે પણ તેની આસપાસના જગતને સમ્પૂર્ણપણે પૂર્વગ્રહમુક્ત દૃષ્ટિથી જોવાને અશક્ત હોય છે. વસ્તુનક્ષિતા (નિરીક્ષણની સમ્પૂર્ણ અપૌરુષેયતા) આખરે તો એક ભ્રમ છે. પણ નિરીક્ષણનુ 'સ્વાતન્ત્ર્ય' શક્ય હોવુ જોઈએ અને છતા, દુર્ભાગ્યે, તે નથી. પ્રત્યેક ક્ષણે વસ્તુઓની સાચી રહસ્યમયતાને છૂપાવી રાખવા, તેમને વધુ ગ્રાહ્ય, વધુ પુનઃપ્રતીતિયોગ્ય બનાવવા માટે તેમનામા સસ્કૃતિની શોભા સતત ઉમેરવામા આવે છે કેટલીક વખત છદ્મવેશ સમ્પૂર્ણ હોય છે કેટલીક વખત આપણા ચિત્તમાથી એકાદ ચેષ્ટા સરી પડે છે, તેને સર્જનાર આવેગો ચેષ્ટાનુ સ્થાન લઈ લે છે અને આપણે એક પણ રેખા, એક પણ નિર્ણાયક તત્ત્વ ચિત્તમા પ્રદીપ્ત કર્યા વિના કોઈ પ્રકૃતિદર્શનને સ્મરીએ છીએ. જે 'સાહિત્યિક' છે તે આપણા દૃષ્ટિક્ષેત્રને નાના નાના એકસરખા સ્ફટિકોમા ભાગી નાખતા વિવિધ રગના કાચના ટુકડાવાળા screen set તરીકે કામ કરે છે આ હકીકત આપણે સ્વીકારીએ છીએ અને જો આ દૃશ્ય સામગ્રીના વ્યવસ્થિત પ્રમાણ સામે કશુ વિરોધ કરે, અર્થઘટન કરતા પડદા પર પોતાનુ સ્થાન શોધ્યા વિના જ કોઈ તત્ત્વ જો આપણી સામે આવી જાય તો આ વિચિત્ર શોધને આપણે 'એબ્સર્ડ'ના

આપણા સગવડિયા ખાનામાં ગોઠવી દઈએ છીએ.

પણ જગત નથી વિશિષ્ટ, નથી ઍબ્સર્ડ, માત્ર તે 'છે.' આ તેનું સૌથી વિશિષ્ટ પાસું છે. અને તરત જ આ પુરાવો દુર્દમ્ય બળ સાથે આપણી સામે ખડો થઈ જશે. તરત જ આખી સુંદર રચના ભાંગી પડશે, અણધારી દિશા તરફ આપણી આંખો જોવા માંડશે, આપણે જે વાસ્તવિકતા પર પ્રભુત્વ મેળવ્યાનું માનતા હતા તે દુર્દાન્ત વાસ્તવિકતાના આઘાતનો અનુભવ થશે. ઢગલાબંધ રક્ષણાત્મક કે આત્મકેન્દ્રી વિશેષણોનો અનાદર કરીને આપણી આજુબાજુ વસ્તુઓ ત્યાં છે, તેમની સપાટી સ્પષ્ટ, કોમળ અને અખંડ છે, તે નથી શંકાસ્પદ રીતે ચળકતી કે નથી પારદર્શી. તેમના લઘુતમ અંશને વીંધવામાં કે તેમના સાધારણ વળાંકને સીધો કરવામાં હજુ આપણું સમગ્ર સાહિત્ય સફળ થયું નથી.

સિનેમાના પડદા પર ઢગલાબંધ ઉભરાતી નવલકથાઓ આ વિચિત્ર અનુભવ પામવાના આપણે ઇચ્છીએ તેટલા અવસરો પૂરા પાડે છે. મનોવૈજ્ઞાનિક અને પ્રકૃતિવાદી પરમ્પરાના અન્ય વારસ તરીકે સિનેમા વાર્તાને માત્ર કલ્પનોમાં નવેસરથી ગોઠવે છે એટલું જ નહીં પણ કેટલાક વચગાળાના સારાં દશ્યો દ્વારા પ્રેક્ષકને જેટલો અર્થ વાક્ય દ્વારા વાચકને પ્રાપ્ત થતો હોય છે તે અર્થ પહોંચાડવા મથે છે. પણ કોઈ પણ ક્ષણે ફિલ્મની વાર્તા આપણને આપણી આંતરિક સુખસવલતમાંથી આપણી સમક્ષના જગત તરફ ખેંચી લાવે છે!

આ રૂપાંતરના સ્વરૂપને કોઈ તરત જ સમજી શકશે. મૂળ નવલકથામાં વસ્તુસંકલનાના હાર્દને ઘડનારાં પદાર્થો અને હાવભાવ સમ્પૂર્ણપણે અદૃશ્ય થઈ જાય છે; માત્ર તેમનો અર્થ જ બાકી રહે છે. ખાલી ખુરશી અનુપસ્થિતિ કે ભાવિ આગમન સૂચવે છે; ખભા પર મૂકાયેલો હાથ મિત્રતાની નિશાની બને છે, બારીના સળિયા નાસી જવાની અશક્યતા સૂચવે છે: પણ સિનેમામાં આપણે પણ જોઈએ છીએ, તેની સાથે સાથે હાથની ગતિ, સળિયાનો આકાર પણ જોવાય છે. તે બધાથી શું સૂચવાય છે તે સ્પષ્ટ છે પણ આપણા ધ્યાનને એક જ દિશામાં વાળવાને બદલે કંઈક વધારાનું પ્રાપ્ત થાય છે: કારણ કે જે આપણને સ્પર્શે છે, જે આપણી સ્મૃતિમાં સચવાય છે, જે અનિવાર્ય લાગે છે અને જેને સંદિગ્ધ બૌદ્ધિક · વિભાવનાઓમાં ઢાળી શકાતા નથી તે તો હાવભાવો, પદાર્થો, ગતિવિધિ અને આકારો છે, અને કલ્પન તેમને તેમની વાસ્તવિકતા સહસા (અને સહજ રીતે) અર્પે છે.

સિનેમાની કથાસૃષ્ટિમાં આ અપરિપક્વ વાસ્તવિકતાના આવા અંશો આપણને આટલી બધી વિશદ રીતે જોવા મળે અને બીજી બાજુએ વાસ્તવ-

જીવનમા એ જ પ્રકારના પ્રસંગો આપણુને દષ્ટિહીનતામાંથી મુક્ત કરવાને અપર્યાપ્ત નીવડે તે કોઈને સ્વચ્છન્દી પણ લાગે. જાણે કે ફોટાગ્રાફીનું માધ્યમ આપણુને આપણી પ્રણાલીઓમાંથી મુક્ત કરવા મદદ કરતું હોય એમ ખરેખર તો લાગે છે. આ પુનર્વ્યક્ત જગતની સહેજ 'અપરિચિતતા' સાથે સાથે આપણી આસપાસના જગતની અપરિચિત બાજુ પણ ખુલ્લી કરે છે અને તે એટલે સુધી કે આપણી સ્વીકૃતિની ટેવોને તથા આપણી માગણીઓને વશ વર્તવાની ના પાડી દે છે.

"અર્થ" (મનોવૈજ્ઞાનિક, સામાજિક, વિશિષ્ટ ધ્યેયવાળા)ના આ વિશ્વને બદલે આપણે વધુ સંગીન અને વધુ સામીપ્યવાળા જગતને રચવાનો પુરુષાર્થ કરવો જ જોઈએ. પદાર્થો અને હાવભાવોની માત્ર 'ઉપસ્થિતિ' થી જ એ થવા દો, અને સન્દર્ભની કોઈ વ્યવસ્થા (ભાવુક, સમાજશાસ્ત્રીય, ફ્રોઈડીઅન, આધ્યાત્મિક) માં એ ઉપસ્થિતિને સંગ્રહિત કરવા મથે એવા અર્થબોધક સિદ્ધાન્તોની ઉપરવટ જઈને એ ઉપસ્થિતિને જાતે જ અનુભવવા દો.

નવલકથાના આ ભાવિ વિશ્વમા હાવભાવ અને પદાર્થો "કશુંક" બનતા પહેલાં "ત્યાં" માત્ર ઉપસ્થિત હશે; અને ત્યાર પછી પણ કઠોર, અપરિવર્તનશીલ, સનાતન રહીને ત્યાં જ રહેશે; પોતાના જ અર્થની તેઓ મજાક ઉડાવશે, આ અર્થ આકારહીન ભૂતકાળ અને અનિશ્ચિત ભાવી વચ્ચે સંદિગ્ધ સાધનનો વેશ આ પદાર્થોને-હાવભાવને આપવાનો મિથ્યા પ્રયત્ન કરે છે. આ રીતે પદાર્થો તેમની અસંગતતા અને તેમનાં રહસ્યો ધીમે ધીમે ગુમાવશે; તેમની મિથ્યા ગુપ્તતાનો ત્યાગ કરશે. હવે પછી પદાર્થો માત્ર નાયકના હૃદયના સંદિગ્ધ પ્રતિબિમ્બરૂપ, તેની વેદનાની છબિરૂપ અને તેની આકાંક્ષાઓના મુખ્ય સ્થાન રૂપ રહેશે નહીં. અથવા કદાચ, જો પદાર્થો આ દમનને સ્વીકારશે તો માત્ર દેખાવ માટે સ્વીકારશે, તેઓ કેટલે અંશે સ્વતંત્ર અને બાહ્ય જગતના છે તે બતાવવા જ આ સ્વીકારશે.

નવલકથાનાં પાત્રો માટે એટલું જ કહેવાનું કે તેઓ નાનાવિધ અર્થ ઘટનોથી સમૃદ્ધ હોઈ શકે; દરેક સર્જક અનુસાર તેઓ બધા જ પ્રકારના મનોવૈજ્ઞાનિક, માનસોપચારિક, ધાર્મિક, રાજકીય–ટિપ્પણ આપી શકે, અને આમ છતાં આ બધી સમૃદ્ધિ પ્રત્યે તેમની તટસ્થતા તરત જ ઉઘાડી પડી જશે. પરમ્પરાગત નાયક લેખકે સૂચવેલા "આ અર્થઘટનો"થી પ્રોત્સાહિત થતો, ઘેરાતો અને નાશ પામતો હોય છે, અને તુચ્છ તથા અસ્થિર એવા 'કોઈ અન્ય સ્થળે' અનંત રીતે નકારાતો હોય છે; વળી હમેશાં તે દૂષિત અને દૂર દૂરનો લાગે છે; બીજી બાજુએ નવલકથાનો ભાવિ નાયક 'ત્યાં જ"

જોવા મળશે; "કોઈ અન્ય સ્થળે" સ્થાન હશે ટિપ્પણનું; નાયકની અપ્રતિકારાત્મક ઉપસ્થિતિના પ્રકાશમાં તે બધાં નિરર્થક, વધારાનાં અને અપ્રામાણિક પણ લાગશે.

વિશ્વ સાથેના આપણા સમ્બન્ધમાં ખરેખર જો કશુંક સમ્પૂર્ણપણે, નિશ્ચિતપણે પલટાઈ રહ્યું ન હોત આ બધું ઘણું સૈદ્ધાન્તિક અને ભ્રાન્ત લાગત. એટલા માટે "હવે જ શા માટે?" એ જૂના પ્રશ્નનો ઉત્તર આપવા નજર નાખીએ છીએ તેનું કારણ આ જ છે. હકીકતમાં આપણને ક્રાન્તિકારક રીતે બાલ્ઝાક કે જિદથી અલગ પાડનારું તત્ત્વ આજે જોવા મળે છે.

આપણે જાણીએ છીએ કે આ કલ્પિત કથા પર જ આપણું સઘળું નવલકથાસાહિત્ય આધારિત હતું. પ્રકૃતિને ખોદી કાઢીને વધારે પરિચિત સ્તર સુધી પહોંચીને છેવટે વિસંવાદી રહસ્યના અંશને પ્રકાશિત કરવામાં પરમ્પરાગત લેખકનું કાર્ય પૂરું થતું હતું. માનવઆવેગની ઊંડી ગર્તામાં ડૂબકી મારીને તે લેખક પોતાની જાતે પ્રાપ્ત કરેલ રહસ્યને વર્ણવતા વિજયી સંદેશાઓ દેખીતી રીતે શાન્ત લાગતા જગતને મોકલે છે, આ પવિત્ર ભ્રાંતિથી પછી વાચક ઝડપાઈ જાય છે, તેને આ ભ્રાંતિ પરિતાપ કે નિર્વેદ આપતી નથી, અને જગત પરના તેના અંકુશની તેને પુનઃપ્રતીતિ કરાવે છે.

આ એક જ શબ્દમાં સાહિત્યિક ઘટના પ્રધાનતયા નિહિત છે. એ શબ્દ એટલો તો અભિવ્યાપ્ત અને અનુપમ છે કે તે સઘળી આંતરિક ગુણવત્તા, વસ્તુઓના ગુપ્ત 'હાર્દ'ને પામવા મથે છે. 'અગાધતા'એ છટકા તરીકે કામ કર્યું છે, તેમાં લેખકે વિશ્વને સમાજના ચરણે ધરવા સકંજામાં લીધું છે.

જૂની વ્યવસ્થાની શક્તિના પ્રમાણમાં ક્રાંતિ થઈ છે. હવે આપણે જગતને માત્ર આપણું પોતાનું, આપણી અંગત માલિકીનું, આપણી જરૂરિયાતો અનુસાર ઘડાયેલું અને તરત જ કેળવેલું ગણતા નથી એટલું જ નહીં પણ હવે તેના ઊંડાણમાં પણ આપણે માનતા નથી.

જ્યારે માનવીની અનિવાર્ય વિભાવનાઓ તેમનો વિનાશ અનુભવી રહી ત્યારે 'પ્રકૃતિ'ના વિચારનું સ્થાન 'સ્થિતિ' (condition)એ લીધું, વસ્તુઓના 'હાર્દ'ને ગુપ્ત રાખનાર મહોરા તરીકે કામ કરવાનું વસ્તુઓની 'સપાટી'ઓએ બંધ કર્યું. અને એટલા માટે સમગ્ર સાહિત્યની ભાષામાં પરિવર્તન આવવું જોઈએ, અને તે આવી રહ્યું છે. અત્યંત ગુપ્ત તાંત્રિક, સાદશી લક્ષણોવાળા શબ્દો સામે ઉચ્ચ સંવિત્તિવાળા લોકોનો વિરોધ ઉત્તરોત્તર વધતો જાય છે એ હકીકત આપણને સુવિદિત છે. બીજી બાજુએ દશ્ય અથવા વર્ણનાત્મક વિશેષણો ભવિષ્યની

નવલકથા મારે દુર્ગમ પણ ખૂબ સંભવિત દિશા સૂચવે છે.

વારંવાર આપણી સામે આવતી 'માનવતા' સંજ્ઞા વિશે કંઈક વિચિત્ર નથી લાગતું? જો એ શબ્દ સાવ અર્થહીન ન હોય તો એ શું સૂચવે છે? જેઓ આ શબ્દ વારંવાર વાપરે છે, જેઓ પ્રશંસા કે આરોપ માટેના એકમાત્ર માપદંડ તરીકે પ્રયોજે છે છે તેઓ જગતમાં માનવસ્થાનના નિશ્ચિત અને દૃઢ સ્થાન સાથે સંદિગ્ધ હોવા છતાં સર્વ કાંઈને આવરી લે એવા અને દરેકને પોતાનો (વાતાવરણનો) અર્થ બક્ષતા (એટલે પ્રત્યેક વસ્તુના આંતરિક રહસ્ય દ્વારા વિચાર અને લાગણીની વત્તીઓછી સુરેખ આકૃતિઓ મોકલતા) કોઈ એક માનવકેન્દ્રી વાતાવરણ સાથે ગૂંચવી નાખે છે.

આ નવા પરીક્ષકોની સ્થિતિ સ્પષ્ટ કરવી હોય તો આપણે બે વાકયોમાં કરી શકીએ. જો હું એમ કહું કે "જગત એટલે માનવજાતિ" તો હમેશાં હું નિરપેક્ષતા પામીશ પણ જો હું એમ કહું: "પદાર્થો પદાર્થો છે અને માનવી માનવી છે" તો તરત જ માનવતા વિરુદ્ધના અપરાધ માટે ગુનેગાર ઠરીશ. માનવ ન હોય એવું કંઈક જગતમાં છે અને તે માનવીને કશા જ સંકેત રૂપ નથી, માનવ સાથે તેને કશું સરખાપણું નથી એમ કહેવું અપરાધ છે. આ અંતર, આ વિચ્છેદને વટાવી ગયા વિના કે ઊર્ધ્વ બનાવ્યા વિના તેને સ્વીકારવા એ તેમની દૃષ્ટિએ અપરાધ છે.

આપણે બીજી રીતે વિચારીએ: કોઈ કળાકૃતિ 'માનવતાહીન' કે માનવતાવિરુદ્ધ કેવી રીતે હોઈ શકે? જો નવલકથાના પ્રત્યેક પૃષ્ઠે નાયકની છબિ હોય, એ શું કરે છે, શું જુએ છે અને શું કલ્પે છે તેનું વર્ણન હોય તો પછી નવલકથા માનવવિરુદ્ધ અથવા માનવથી દૂર થઈ ગઈ એવું તેઓ કઈ રીતે કહી શકે? અહીં સ્પષ્ટ કરી લેવું જોઈએ કે વિવેચકોની ટીકાનો ભોગ નવલકથાનું પાત્ર બનતું નથી. જ્યાં સુધી તે 'પાત્ર' છે—જે વેદના અને આવેગથી ચલિત થતી વ્યક્તિ છે ત્યાં સુધી કોઈ તેને 'માનવહીન' કહી નહીં શકે, પછી ભલે ને તે પાત્ર માનસિક વિકૃતિવાળું હોય કે અપરાધી હોય.

પરંતુ નવલકથામાં આ માનવીની આંખ કઠોર આગ્રહ સાથે વસ્તુઓ ઉપર ઠરે છે તે તેમને જુએ છે પણ તેમને પોતાના અંશ બનાવવાનું નકારે છે, તેમની સાથેના ગુપ્ત કે શંકાસ્પદ સમ્બન્ધો બાંધવાનું નકારે છે, તેમની પાસે કશું પણ માગવાનું કે તેમની સાથે સમ્મત કે અસમ્મત થવાનું પણ નકારે છે. પોતાના આવેગ માટે, જગતમાં તેનાથી દોરવાતી દૃષ્ટિરેખા માટે આકસ્મિક રીતે નાયક તેમને આધારરૂપ બનાવી શકે. પરંતુ તેની દૃષ્ટિ પોતાને

જ નિશ્ચિત પગલાં લેતાં રોકે છે, એવી જ રીતે તેનો આવેગ વસ્તુઓને વીંધ્યા વિના જ તેમની સપાટી પર અટકી જાય છે કારણ કે વસ્તુઓની અંદર કશું હોતું નથી, વળી તેની દૃષ્ટિ ઓછામાં ઓછી લાગણીના સ્પર્શ સાથે પણ વસ્તુઓને સમ્બોધવાનો દમ્ભ કરતી નથી કારણ કે તે વસ્તુઓ ઉત્તર વાળવાની નથી.

આ પ્રકારનું પાત્ર ધરાવતી નવલકથાની 'માનવતા'ને નામે ટીકા કરવી એટલે માનવતાવાદનો દૃષ્ટિકોણ સ્વીકારવો, માનવ જ્યાં છે ત્યાં તેનું વર્ણન કરવું એ પૂરતું નથી એવો આદેશ આ દૃષ્ટિકોણ આપે છે. વળી તે આપણને માનવ સર્વત્ર છે છે એમ જાહેર કરવાનો હુકમ આપે છે. માનવ જગતનું માત્ર આત્મલક્ષી જ જ્ઞાન ધરાવી શકે એવા દંભના ઓઠા હેઠળ માનવતાવાદ માનવને દરેક વસ્તુના સમર્થન તરીકે પસંદ કરે છે. માનવ અને પદાર્થો વચ્ચે સર્જાયેલા 'આત્માસેતુ'ની જેમ માનવતાવાદની દૃષ્ટિ solidarityની પ્રતિજ્ઞા છે. સાહિત્યક્ષેત્રે સાદશી સમ્બન્ધ મારેની વ્યવસ્થિત શોધ દ્વારા મોટે ભાગે આ solidarity અભિવ્યક્ત થાય છે. હકીકતમાં રૂપક નિર્દોષ અલંકાર છે જ નહીં. સમય 'ચંચળ' છે કે પર્વત 'ભવ્ય' છે એમ કહેવું, જંગલના 'હૃદય'ની, 'નિર્દય' સૂર્યની, ખીણની શન્યતામાં 'લપાયેલા' ગામડાની વાત કરવી—આ કંઈક અંશે પદાર્થો વિશેની માહિતી પૂરી પાડે છે. પરંતુ ગમે તેવી સરળ હોવા છતાં સાધર્મ્યસૂચક શબ્દોની પસંદગી શુદ્ધ ભૌતિકમાહિતીથી પણ આગળ જઈ પહોંચે છે, અને જે વધારાનું છે તેનો સમ્બન્ધ માત્ર સાહિત્યિક નીવડી શકતો નથી. લેખકના આશયને બાજુએ રાખીને પર્વતની ઊંચાઈ નૈતિક મૂલ્ય પ્રાપ્ત કરે છે, સૂર્યનો તાપ સૂચિત સંકલ્પનું પરિણામ બને છે. લગભગ તમામ સમકાલીન સાહિત્યમાં આ માનવકેન્દ્રી ઉપમાઓ વધુ આગ્રહપૂર્વક, વધુ સંલગ્નતાપૂર્વક ઉચ્ચારવામાં આવે છે, સમગ્ર આધ્યાત્મિક વ્યવસ્થાના ઉકેલ તરીકે તેમને ગણવામાં આવતી નથી.

આમાંથી તારવવું જોઈએ કે વિશ્વ અને તેમાં વસતા માનવી વચ્ચે સતત સંવાદિતા સ્થાપવા આ પ્રકારની પરિભાષા પ્રયોજનાર લેખકો વત્તીઓછી સભાનતાથી મથી રહ્યા છે. આ રીતે માનવીના જગત સાથેના સંબંધોમાંથી વારાફરતી લાગણીઓ ઉદ્ભવતી હોય તેમ બતાવવામાં આવે છે અને જગતમાં તે લાગણીઓની પરિતૃપ્તિ ન બતાવાય તો તેમનો સ્વાભાવિક સંબંધ પ્રગટ થાય એવી રીતે પણ તેમને બતાવવામાં આવે છે.

ગુપ્ત અર્થ વિના માત્ર તુલના સૂચવવા માટે જ સર્જાયેલો રૂપક અલંકાર હકીકતમાં તો હમેશાં ગુપ્ત સંક્રમણ, સહાનુભૂતિ કે અસહાનુભૂતિ

પણ પોતાની સાથે લઈ આવે છે. તુલનાને જ્યાં સુધી સમ્બન્ધ છે ત્યાં સુધી રૂપક હમેશાં અર્થહીન હોય છે, એથી વર્ણનમાં કશો જ ઉમેરો થતો નથી. ખીણની શૂન્યતામાં ' ગોઠવાયેલું ' જ જો ગામડું હોત તો કયું નુકસાન થાત ? ' લપાયેલું ' શબ્દ કશી વધારાની માહિતી પૂરી પાડતો નથી. એથી ઊલટું એ શબ્દ વાચકને ગામડાના કલ્પિત આત્મામાં પલટી નાખે છે. જો હું ' લપાયેલું ' શબ્દ સ્વીકારી લઉં તો માત્ર દ્દષ્ટા રહેતો નથી, હું પોતે જ ગામડું બની જઉં છું (તે વાક્ય પૂરતો) અને ખીણની શૂન્યતા આશ્રય લઈ શકાય એવી ગર્તા તરીકે કામ કરે છે.

રૂપકની આ સંલગ્નશીલ શક્યતાઓને કેન્દ્રમા રાખીને રૂપકની દલીલ કરનારાઓ જવાબ આપશે કે અગાઉ અનુભવાયું ન હતું એવું તત્ત્વ આ રીતે નજરે ચઢે છે એ રૂપકનું જમાપાસું છે. તેઓના મતાનુસાર ભાવક ગામડાનું સ્થાન પોતે લઈને પોતાની જાતને ગામડામાં આરોપશે અને એ રીતે તેને (ગામડાને) વધુ સારી રીતે સમજી શકશે, એવી જ રીતે પર્વતનું સમજવું. પર્વતની ઊંચાઈ જાણવા માટે મારી દૃષ્ટિ જેટલી ઊંચે જાય તેને માપીને વર્ણવવાને બદલે પર્વતને ભવ્ય કહેવાથી વધુ સારી રીતે તેનું વર્ણન કરી શકાય...આ કેટલીક બાબત સાચું હોય છે. પણ આ પ્રકારની પ્રક્રિયા હમેશા વધુ ગંભીર પ્રતિરૂપ સૂચવે છે. આ પ્રકારે વસ્તુઓના રહસ્યમાં ભાગ લેવો એ જોખમી છે કારણ કે તે આપણને ગુપ્ત એકતાના વિચાર તરફ પ્રત્યક્ષ લઈ જાય છે. સાચું પૂછાવો તો વર્ણનાત્મક મૂલ્યમાં આ વધારાનો લાભ માત્ર બહાનું છે; રૂપકના સાચા પ્રયોજકો માત્ર અવર્ણનાત્મક સંક્રમણના વિચાર પ્રત્યે જ લક્ષ્ય રાખે છે. તેમની પાસે ' લપાવું ' ક્રિયાપદ ન હોત તો તેમણે ગામડાના સ્થાનનો ઉલ્લેખ પણ કર્યો ન હોત. જો પર્વતની ઊંચાઈ ' ભવ્યતા 'નું નૈતિક દૃશ્ય પૂરું પાડી ન શકે તો તેમને મન .પર્વતની ઊંચાઈનું કશું મૂલ્ય નથી.

તેમને માટે આ પ્રકારનું દૃશ્ય કદી સંપૂર્ણપણે બહિર્ગત નીવડતું નથી. એક યા બીજી માત્રામાં તે માનવીએ પ્રાપ્ત કરેલ ભેટનું હમેશાં સૂચન કરે છે. આપણી આજુબાજુની વસ્તુઓ પરીકથાઓમાં આવતી પરીઓ જેવી છે, દરેક પરી નવજાત શિશુને કોઈ ભાવિ લાક્ષણિકતા ભેટ તરીકે આપવા આવે છે, આ રીતે પર્વત ભવ્યતાની લાગણી મારા માટે પહેલવહેલી લઈ આવી શકે. આ લાગણી પછીથી મારામાં વિકસિત થવા માંડે અને બીજી લાગણીઓને— પ્રતાપ, ખ્યાતિ, શૂરવીરતા, ઉદાત્તતા, ગૌરવ-જન્મ આપે. સામે પક્ષે મારે આ બધી લાગણીઓ બીજા .પદાર્થોમાં આરોપવાની, પછી એ પદાર્થો ગમે તેટલા નાના હોય (મારે ગૌરવાન્વિત એક વૃક્ષની, ઉમદા રેખાઓવાળા પાત્રની

વાત કરવી પડે) અને મહાનતા માટેની મારી બધી આકાંક્ષાઓનું સંચય સ્થાન જગત બની રહે, અને જગત કાયમ માટે આ બધી આકાંક્ષાઓની મૂર્તિરૂપ અને સમર્થનરૂપ બની રહે.

દરેક આવેગ માટે આમ જ થવાનું, અને અનંતતા સુધી પહોંચતા આ નિરંતર આદાનપ્રદાનમાં હું કદી પણ કોઈ વસ્તુનું સાચું મૂળ જોઈ નહીં શકવાનો. ભવ્યતા મારામાં હતી કે બહાર હતી— આ પ્રશ્નનો કોઈ અર્થ રહેતો નથી. લાગણીઓના ભવ્ય સમૂહ સિવાય જગત અને મારી વચ્ચે કશું જ રહેવાનું નહીં. આ આદતને વશ થયા પછી હું સહેલાઈથી પ્રગતિ કરવાનો. સંસર્ગનો આ સિદ્ધાંત સ્વીકાર્યા પછી હું કોઈ ભૂમિદશ્યની ઉદાસીનતાની, પથ્થરની તટસ્થતાની, કોલસાની ટોપલીની મૂર્ખતાની વાત કરી શકું. મારા જોવામાં આવતા પદાર્થો વિશે આ નવા રૂપકો કશી મહત્ત્વની વધારાની માહિતી પૂરી પાડતા નથી; પણ કોઈ પ્રકારની અથવા સર્વ પ્રકારની લાગણી અને ચારિત્ર્યની લાક્ષણિકતા વ્યક્ત કરવાને સજ્જ બની જાય એટલી હદે મારા આવેગોથી બાહ્ય જગત સંપૂર્ણ દૂષિત થઈ ગયું હશે. ઉદાસીનતા અથવા એકાંત અનુભવનાર વ્યક્તિ માત્ર હું જ છું એ વાત હું ભૂલી જઈશ. ભૌતિક વિશ્વની પૂર્ણ વાસ્તવિકતા મારા ધ્યાનમાં આવી શકે એવી એક માત્ર વાસ્તવિકતા તરીકે આ પ્રભાવક તત્ત્વોની ગણના થશે.

માત્ર માનવ ચેતનાનું વર્ણન કરવાને બદલે પદાર્થોને સામગ્રી તરીકે વાપરવા જોઈએ. ભૂમિદશ્યમાં જે ઉદાસીનતાનું હું આરોપણ કરું છું તેની સાથે મારી ઉદાસીનતાને ગૂંચવવાનો અને આ સમ્બન્ધને વધુ ગમ્ભીર માનવાનો અર્થ એવો થયો કે એ જ ન્યાયે મારી વર્તમાન જિંદગી કેંક અંશે પૂર્વનિયત હતી; કારણ કે હું જન્મ્યો તે પહેલાં ભૂમિદશ્યનું અસ્તિત્વ તો હતું. જો એ દશ્ય ખરેખર ઉદાસીન હોય તો મારા આગમન પહેલાં પણ તે ઉદાસીન હતું અને ભૂમિદશ્યના સ્વરૂપમાં અને મારી ભાવદશામાં જે સંવાદિતાનો હું અનુભવ કરું છું તે મારા જન્મ અગાઉથી મારા માટે પ્રતીક્ષા કરતી હોવી જ જોઈએ મારે આ વિશિષ્ટ ઉદાસીનતા મારા માટે હમેશા પૂર્વનિયત નિર્માયેલી છે...

'માનવપ્રકૃતિ ' નો વિચાર સાદશ્યના શબ્દભંડોળ સાથે કેટલી બૃહદ્ રીતે સંકળાયેલો છે એ આથી સ્પષ્ટ થાય છે. સર્વ માનવને સામાન્ય એવી આ અવિચ્છેદ્ય અને શાશ્વત પ્રકૃતિને આધાર માટે ઈશ્વરની પણ જરૂર પડતી નથી. આલ્પ્સ પર્વતના ' હૃદય ' માં મોન્ટ બ્લેન્ક પ્રાગૈતિહાસિક સમયથી મારા માટે પ્રતીક્ષા કરતો રહ્યો છે અને તેની સાથે મહાનતા, પવિત્રતા વિશેના મારા સઘળા વિચાર પણ છે એટલું

જાણવું પૂરતું છે. વળી આ પ્રકૃતિ પોતાના સત્ત્વ અને વસ્તુઓ વચ્ચે સંબંધની કડી રચતી હોવાને કારણે તે માત્ર માનવ માટે નથી, દરેક 'સર્જન' માટે મારી પાસે એક માત્ર આત્મા છે, એક માત્ર રહસ્ય છે.

પ્રકૃતિમા રાખેલી આ પ્રકારની શ્રદ્ધા આ રીતે માનવતાવાદનો મૂળભૂત પાયો બની જાય છે. માનવરૂપાત્મક શબ્દભંડોળના મૂળભૂત પ્રાપ્તકર્તા તરીકે પ્રકૃતિ (ખનિજ, વનસ્પતિ, પ્રાણી) હોવી જોઈએ એ માત્ર આકસ્મિક નથી. પ્રકૃતિ (પર્વત, સમુદ્ર, વન, રણ, ખીણ) આપણો આદર્શ અને આપણું હૃદય તરત જ બની જાય છે. તે એકી સાથે આપણામા પણ છે અને આપણી બહાર પણ છે. તે નથી અનિત્ય કે નથી આકસ્મિક. તે આપણને જડ કરી નાખે છે. આપણને મૂંઝવે છે અને આપણી મુક્તિની બાહેધરી આપે છે.

આ પ્રકારે આરોપાયેલી 'પ્રકૃતિ' અને તેની કથાને આગળ લબાવતા શબ્દભંડોળને માત્ર બાહ્ય અને સપાટી પરના ગણીએ તો એનો અર્થ અત્યાર સુધી માનવામાં આવ્યું છે તેમ માનવને નકારવાનો નથી; પરંપરાગત માનવતાવાદમાં રહેલા વિશાળમાનવીય વિચારનો અસ્વીકાર અનિવાર્ય છે. કારણ કે આ પ્રકારનો અસ્વીકાર આખરે તો વ્યક્તિગત સ્વાતંત્ર્યની સ્થાપના કરનારું તાર્કિક પરિણામ જ છે.

આ શુદ્ધિકરણમાં કશું જ ધ્યાન-બહાર રહેવું ન જોઈએ. બીજી વખતની તપાસમાં આપણને જણાશે કે માત્ર માનવકેન્દ્રી (માનસિક અથવા આંતરિક) સાદૃશ્ય જ આપણી ટીકાનો ભોગ બનવું ન જોઈએ. બધી જ સાદૃશ્ય રચનાઓ એટલી જ જોખમી છે. માનવનો ઉલ્લેખ પણ ન હોય તેવી સાદૃશ્ય રચનાઓ સૌથી વધારે જોખમી. હાથ ચડે એવા દૃષ્ટાન્તો લઈને વાત કરીએ વાદળાંઓમાં ઘોડાની આકૃતિ જોવી એ ખરાબ પરિણામો ન જન્માવતા સામાન્ય વર્ણન તરીકે કદાચ સ્વીકારી શકાય. પણ વાદળની 'છલંગ'ની વાતો કરવી કે પવનથી ઉડતી તેની કેશવાળીની વાત કરવી એ દેખાય છે તેટલી સરળ નથી. કારણ કે જો વાદળને (અથવા મોજાં ને કે ટેકરીને) આપણે કેશવાળીથી શણગારીએ, જો બીજી વખત અશ્વની કેશવાળીને 'તીર છોડતી' કહીએ અને આ તીર...આ પ્રકારનાં કલ્પનો જોતો ભાવક પોતાની જાતને આકૃતિઓના વિશ્વમાંથી અર્થના વિશ્વમાં પ્રકટતી જોશે. ઘોડા અને તરંગની વચ્ચે ગંભીર અર્થ (આદિમતા, ગૌરવ, સત્તા, ઉન્મત્તતા વ.) ના સંવાદી ક્ષેત્ર જોવા માટે તેની પાસે અપેક્ષા રાખવામાં આવશે. કોઈ પણ પ્રકારની 'પ્રકૃતિ'નો વિચાર બધા પદાર્થો માટેની સાર્વલૌકિક પ્રકૃતિ (એટલે કે વરિષ્ઠ પ્રકૃતિ) તરફ લઈ જશે. આંતરિકતાથી હમેશાં અતિક્રમણ સુધી જવાય છે.

આ દૂષણ ધનુષ્યથી ઘોડા સુધી, ઘોડાથી મોજા સુધી, મોજાથી પ્રેમ સુધી વિસ્તરે છે. આપણી ગ્રીક-ક્રિશ્ચિયન સંસ્કૃતિ દ્વારા હરહંમેશ પૂછાતા પ્રશ્નનો શાશ્વત ઉત્તર સાર્વલૌકિક ' પ્રકૃતિ ' જ હોઈ શકે અને હોવો જ જોઈએ. સ્ફિંક્સ મારી સામે ઊભો રહે છે, મને પ્રશ્ન પૂછે છે. મારે પ્રશ્ન સમજવાની જરૂર પણ રહેતી નથી. એક જ શક્ય ઉત્તર છે, દરેકનો ઉત્તર એ જ : માનવ. હું આના ઉત્તરમાં ના કહીશ. પ્રશ્નો અને ઉત્તરોની સંખ્યા બહુવચનમાં છે. માનવના પોતાના દૃષ્ટિકોણને લક્ષમાં લઈએ તો માનવ એકમાત્ર સાક્ષી હોવો જોઈએ એ વાત જ એકવચનમાં છે. માનવ જગત જુએ છે, પણ જગત માનવની દૃષ્ટિને પાછી વાળતું નથી. માનવ વસ્તુઓ નિહાળે છે અને આપણા યુગમાં તે જુએ છે કે ઘણા સમય પહેલાં બીજાઓએ તેના માટે કરેલા આધ્યાત્મિક કરારમાંથી તે વાસ્તવમાં મુક્ત થઈ શકે છે, અને તેની સાથે જ તે ભય અને ગુલામીમાંથી પણ મુક્ત થઈ શકે છે. એક દિવસે તો તે શક્ત બનશે. આમ છતાં આ વિચારો જગત સાથેના સઘળા સંબંધને નકારવા માટે તેને પ્રેરતા નથી; ઊલટ, ભૌતિક હેતુઓ માટે જગતનો તે ઉપયોગ કરે છે. સાધન તરીકે સાધન કદી પણ ગુપ્ત માર્ગ ધરાવતું નથી; સાધન સંપૂર્ણપણે સ્વરૂપ અને સામગ્રી છે, ઉપયોગ છે. માનવ પોતાની હથોડી (અથવા પસંદ કરેલો પથ્થર) ઉગામે છે અને જમીનમાં દાટવા ખીલા ઠોકે છે, જે હથોડીનો તે ઉપયોગ કરે છે તે માત્ર સ્વરૂપ અને સામગ્રી છે. તેને વજન ઠોકવા માટેની સપાટી અને પકડવા માટે હાથો છે, બીજા પદાર્થો આગળ તેનું મૂલ્ય પદાર્થ કરતાં વિશેષ નથી. તેના ઉપયોગની બહાર તેનો કોઈ અર્થ નથી. અર્વાચીન (અથવા ભવિષ્યનો) માનવ ઊણપ તરીકે અથવા આવેગજન્ય આપત્તિ તરીકે અર્થની અનુપસ્થિતિને જોતો નથી, આ અનુપસ્થિતિને અનુભવીને તે કોઈ પણ ભ્રાન્તિને વશ થતો નથી. આશ્રય લેવા માટે તેના હૃદયને કોઈ ખાલી જગ્યા જોઈતી નથી. આવા સંબંધને નકારતાં તે ટ્રેજેડીને પણ નકારે છે.

માનવ અને પદાર્થો વચ્ચેના અંતરને ઉગારનાર, નવજીવન અર્પનાર અને એ અંતરને નવું મૂલ્ય અર્પનાર તરીકે આપણે ટ્રેજેડીને નિયત કરી શકીએ, એ રીતે પરાજયમાંથી જ્યાં વિજય જન્મે છે એવી સ્પર્ધા જેવી ટ્રેજેડી છે. પોતાના શાસન હેઠળથી કોઈ પણ વસ્તુને મુક્ત ન કરવા ઝઝૂમતી માનવતાવાદની છેલ્લામાં છેલ્લી શોધ જેવી તે દેખાય છે. માનવ અને પદાર્થો વચ્ચેનો કરાર સમ્પૂર્ણતયા લયમયેલો હોઈ માનવતાવાદ solidarity નું નવું સ્વરૂપ જાહેર કરીને પોતાનું રાજ્ય બચાવે છે, આ સ્વરૂપમાં માનવ અને પદાર્થોનો વિચ્છેદ પોતે જ મુક્તિનો

Regd. No. G-753

I know that without me God cannot live a moment;
If I am destroyed He must give up the Ghost.

—Angelus Silesius

માલિક ઉષા જોષીએ યજ્ઞ મુદ્રિકા, ગુજરાતપાગા, વડોદરા–૧ માં છાપીને
કર્યું–ને, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨ થી પ્રગટ કર્યું

ઊહાપોહ-૧૩

ઊ હા પો હ

૧૩

સપ્ટેમ્બર ૧૯૭૦

વર્ષ ૨ અંક ૧

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨.

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાધવજી રોડ, ગોવાલિયા ટૅંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવા. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

લવાજમ ભરવાનું સ્થળ

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ'
રાધવજી રોડ, ગોવાલિયા ટૅંક,
મુંબઈ-૨૬

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૫

'ઊહાપોહ', દર મહિનાની ૧૫મીએ પ્રગટ થાય છે.

સાતમી કવિતા | પાવો હાવિકો

આ કવિતા,
એક નાની નાયિકા,
અને એક વર્ષ, અને અનેક વર્ષો
એક નાની રેખા,
અને એકાએક
થાય છે એનો પ્રારમ્ભ :

આ તારાઓ નીચે થઈને હું નગીબાઈમાંથી ભાગી છૂટું છું ઉત્તર તરફ.
પાછળ મૂકી જઉં છું ટાવર, બહાર ઉપસી આવ્યા છે એના કાન,
આ ભયંકર દુનિયા
જેમાં કાનમાંથી છબિઓ ઊગી નીકળે,
આ ભયંકર દુનિયા
જેમાં આંખમાં થઈને અવાજ ઊડવા માંડે.

પંખીઓ
પેલા છાપરાની તટેલી બારીમાં થઈને ઊડી જાય છે
પાછાં ઘર ભણી.

હે અનંગ, ખાલી છિદ્ર
વૃક્ષોની ગંધની
કિનારવાળુ
હે છિનાળ, દુનિયા

દૃશ્ય બીજું   શાખાઓ પર પ્રસંગ
નદીને કાંઠે,
વસંત, પાનખર અને વસંત અને પાનખર
સ્ત્રીઓની ચાર અવસ્થાઓ,
એની ત્વચા પર હાથથી આલેખેલી
વસંત ગુલાબી અને પાનખર, વર્ષા,
શિશિર, નિદ્રા

અને ઉનાળામાં એના કેશનો ચમકાર
અને ખતકો એમના તીણા અવાજ
તમારી ચામડી ઉપર એનો સ્પર્શ પારખી શકો
સ્ત્રીની ત્વચા હોય છે સુંવાળી
તમે જ્યારે એની આંખોમાં થઈને જોતા હો છો
અજાત ત્રણ શિશુઓને
અને એ નારીને નથી હોતી પોતાના નામની ખબર
કદાચ તમે એને કહી શકો
સ્થાપત્યના સ્તંભમાં જડેલી નૃત્યાંગના
અવિશ્રાન્ત સ્થાપત્ય, જેને આધારે ટકી રહે છે દુનિયા

અને આ છે ત્રીજું દૃશ્ય,
જેમાં આ પુષ્પિતા નારી જવાબ વાળે છે.

હું પીડી, ઊડતા ઊડતા મેં જન્મ આપ્યો
અને દુનિયા આવી,
આ, એને હું હવે ધારણ કરી રહી છું
અને પેલું ઊડતું શિયાળ તે પણ હું જ
ત્યારે તો પૃથ્વી નહોતી, વૃક્ષ નહોતાં,
અને હું થાકી ગઈ.

નાગી ઊઠી એક શીશીમાં, સાવ નાની શીશીમાં.
શીશીનો કાચ ખણક્યો ને હું સફાળી બેઠી થઈ ગઈ,
એમાંથી બહાર સરી આવી પથ્થર પર,
હું ઠોકર ખાઈને લગભગ પડી ગઈ, મારે બધાંનો અન્ત લાવવો હતો !
સાવ ખાલી થઈ જવું હતું. નિર્ગુણ ! ત્યારે મેં જોઈ
મને પોતાને
હું પોતે જ દુનિયા.
હું. બાંગેશી. બારીઓના જેવી.

ચોથું દૃશ્ય. એ બોલી :
સ્વપ્ન શું તે હું શી રીતે જાણું
અને ક્યાં અભો પૂરો થાય, છાની શરૂ થાય ?
મને આ કાવ્ય રચી આપો, શિશિરમાં હૂંફ આપે એવું,
એમાં છવી શકાય એટલું સસ્તું, વસ્તુઓ રાખવાના કબાટની સગવડવાળું
અને આત્માને રહેવા માટે એક ઓરડો.
અને એમાં હું આ પંક્તિને વસાવીશ ખૂબ ખૂબ લાંબા કાળ સુધી,
કે પોતાનાં પાંદડાં ખેરવતી નથી એવી કવિતામાં,
એવા અવાજમાં હું રહી શકું, એને કહેવાય ઘર.

મેં કહ્યું, આ છે દૃશ્ય ચોથું,
હું એક કાવ્ય રચું છું.
શેમાંથી— કહો જોઉં ? શૂન્યમાંથી ?
એક નાની કવિતા, એનો પાઠ કરવાનો ઊભા થઈને
અથવા સૂતાં સૂતાં, એકલા, અને તું જ નથી શું
તારું પોતાનું ઘર ?

એ બોલી, હું— દુનિયા—
હું એવી તો ભેદનીય છું ! ત્વરા ત્વરા !
મને એ ઘર જલદી બાંધી આપો !

પણ મેં મારી જાતને કહ્યું,
તું એને રીઝવવા જઈશ નહીં :
કારણ કે બીજું તારે કરવાનું ય શું છે. અને એ
લાવી દેશે તારો અન્ત....

અને પછી એ નારીને જાણ્યું હતું,
તું શું ગણગણે છે ? તને નથી સમજાતુ
કે મારે રહેવા માટે ઘર જોઈએ છે !

હા, મેં કહ્યુ,
આ સૂરજ અને ચાંદો
અને અંતરીક્ષના એ રહેઠાણ, ચાર સંખ્યા સુધીના
પ એ બધાને ઘરની આજુબાજુ વાળીશ, અને વૃક્ષો
પુષ્પો એ કરો પાનખરને યાદ કરનારાં પીંપળો—
અને પીંપળાને તો ફળ બેઠી, પાંદડાં પ્રગટ્યાં
મન ચકિત કરી દીધાં—

અને આ છે દૃશ્ય ચોથું, પાંચમુ અહીં શરૂ થાય છે, મેં કહ્યું :
હું પણ એ ઘરમાં રહેવા ઇચ્છું છું, મારા અસબાબ સાથે,
મોકળાશવાળું ઘર; અને છતાં એ લોકો તો એક શબ્દ
પૂરું વાક્ય બને એમ ઇચ્છે— એ લોકોને સુખ્યા
ઉત્પાદનશીલ ભાષાને જાળવી રાખવાની હોંશ—

હું આ કવિતાને છોડી જાઉં છુ, બુદ્ધિ પર પાણી ફેરવીને,
મારે મારી જાતને મળવું નથી, હું છુટો મૂકું છું
મેં ચિત્રાંકિત કરેલા ઇતિહાસના બાર ગ્રન્થો,
હવે ડાળા, પુષ્પિત નથી થવાનું એવા ફળને છોડી જાઉં છું ત્યારે,
એ તો છે કવિતા મને અળગો પાડવાને રચેલું સુગઠિત વાક્ય નથી
હું વાંધો ઉઠાવતો નથી કે નથી હું સમાધાનની વાટાઘાટ ચલાવતો,
હું તો માત્ર ગુજરું છુ, આ બધામાં થઈને પસાર થાઉં છુ
એ બંધ છે, ખુલ્લું છે
આ દાયકાઓની જેમ,
અને એ હતું પાંચમુ દૃશ્યઃ સાતમી કવિતા,
નાટકનો
વિરામ.

[પાવો હાવિક્કો : જન્મ ૧૯૩૧ માં. કવિતા ઉપરાંત ત્રણ નવલકથા, એક વાર્તાસંગ્રહ અને ત્રણ નાટકો પણ લખ્યા છે. હેલ્સિન્કિમાં એક પ્રકાશનપેઢીમાં વહીવટકર્તા છે. ૧૯૫૧ થી તે આજ સુધીમાં સાત કાવ્યસંગ્રહો પ્રગટ થયા છે. આ કાવ્ય તે 'વિન્ટર પેલેસ' નામની દીર્ઘ કૃતિનો એક ખણ્ડ છે.]

અમાનવીકરણ વિશે

(ગતાંકથી ચાલુ)

ડ્રેસમેકરનું ડમી

ટેબલ પર કોફીપોટ છે.

ચાર પાયાવાળું ગોળાકાર ટેબલ છે, તેના પર લાલ અને રાખોડી રંગનું ચોકડીઓવાળું ઓઈલક્લોથ છે, લાલ અને રાખોડી રંગની પાર્શ્વભૂમિકા તટસ્થ–એક સમયે માત્ર સફેદ અથવા આઇવોરી રંગની અને અત્યારે પીળ-ચટ્ટી સફેદ–છે. ટેબલની વચ્ચે સામાન્ય રીતે જોવા મળતી ટેબલમેટને બદલે ચીનાઈ તકતી છે : તકતી પરની ભાત તેના પર મૂકેલા કોફીપોટને લીધે સમ્પૂર્ણ ઢંકાઈ ગયેલી છે અથવા જાણી ન શકાય તેવી થઈ ગઈ છે.

કોફીપોટ કથ્થઈ માટીમાંથી બનાવેલો છે. તેનો આકાર નળાકાર પરકોલેટર જેવો છે અને તેનું ઢાંકણું બિલાડીના ટોપના આકારનું છે. તેનાં નાળચાનો આકાર S જેવો છે, તેની ધારો જાડી છે, નીચેથી તે જરા વધુ ગોળાકાર છે. તેના હાથાનો આકાર કાનને મળતો આવે છે અથવા તો કાનની બહારની બાજુને મળતો આવે છે. જો કે એ કાન વિકૃત હોવાનો–વધારે પડતો ગોળ અને ખુટ વિનાનો : એ કોફીપોટના હાથા જેવો કાન હોવાનો. નાળચું, હાથો અને બિલાડીના ટોપના આકારનું ઢાંકણુ–આ બધાંનો રંગ પીળચટ્ટો સફેદ છે. બાકીનો ભાગ કથ્થઈની છાયાવાળો ચમકતો, તેજસ્વી છે.

ટેબલ પર ઓઈલક્લોથ, તકતી અને કોફીપોટ સિવાય કશું નથી. જમણી બાજુએ બારીની સામે ડ્રેસ-મેકરનું ડમી ઊભું રહેલું છે. ટેબલની પાછળ પડદા પર લંબચોરસ આકારનો મોટો અરીસો છે, તેના અર્ધા ભાગમાં ફ્રેન્ચ બારીનો અડધો ભાગ (જમણો) જોઈ શકાય છે અને જમણી બાજુએ (બારીની ડાબી બાજૂએ) તકતાવાળા

વોર્ડરોબનું પ્રતિબિમ્બ દેખાય છે. વોર્ડરોબના અરીસામાં બારી વળી પાછી જોઈ શકાય છે, આ વખતે બારી આખી દેખાય છે, અને તે પણ બરાબર રીતે (એટલે કે જમણો ભાગ જમણી બાજુએ અને ડાબો ભાગ ડાબી બાજુએ.)

આ રીતે પડદાની ઉપર બારીના ત્રણ અડધિયાં છે, સહેજ પણ અટક્યા વિના ત્રણેને જુદા પાડી શકાય છે; અનુક્રમે (ડાબી બાજુથી જોતા) જમણી બાજુ દેખાતો બારીનો ડાબો હિસ્સો, છે તેવો જ દેખાતો જમણો હિસ્સો અને ડાબી બાજુએ દેખાતો જમણો હિસ્સો.

વોર્ડરોબ ઓરડામાં એક ખૂણામાં હોવાથી, બારીના બે જમણા હિસ્સા (બારીની ધાર સુધી પથરાયેલા) વોર્ડરોબની ઉપલી સાંકડી પટ્ટીથી જ જુદા પડતા દેખાય છે, એ સાંકડી પટ્ટી બારીની ફ્રેમનો જ અંશ હોઈ શકે (ડાબી બાજુની અડધી પટ્ટીની જમણી બાજુ જમણી બાજુની અડધી પટ્ટીની ડાબી બાજુ પર છવાઈ ગયેલી છે) આ ત્રણ અડધિયા બારી બહારના બગીચાના પર્ણહીન વૃક્ષો જોવાનું શક્ય બનાવે છે.

આ રીતે અરીસાનો બધો ભાગ બારી રોકી લે છે, માત્ર અરીસાનો ઉપલો ભાગ બાકી રહે છે, તેમાં છતની પટ્ટી અને અરીસાવાળા વોર્ડરોબનો ઉપલો ભાગ જોઈ શકાય છે.

પડદા પરના અરીસામાં બીજાં બે ડમી દેખાય છે, પહેલું ડમી બારીના સૌથી સાંકડા ભાગની સામે ડાબી બાજુએ દેખાય છે, જ્યારે બીજું ડમી બારીના ત્રીજા અડધિયામાં (છેક જમણી બાજુએ) દેખાય છે. બંને ડમી નથી એકબીજાની સામે કે નથી એકબીજાથી દૂર; જમણી બાજુનું ડમી એવી રીતે વળેલું છે કે તેની જમણી બાજુ ડાબા ડમી બાજુ છે, ડાબી બાજુનું ડમી થોડું નાનું દેખાય છે, અને તેની ડાબી બાજુ જમણા ડમી બાજુ રહે એવી રીતે વળેલું છે. પણ આ પહેલી નજરે જોવું મુશ્કેલ છે, કારણ કે બંને પ્રતિબિમ્બો એક જ બાજુએ દેખાય છે અને એટલા માટે બંને એક જ બાજુ (મોટે ભાગે ડાબી) દેખાડતા હોય એમ લાગે છે.

ત્રણે ડમી એક હારમાં ઊભાં છે. એક વચ્ચે છે, અરીસાની જમણી બાજુએ; તેની જમણી બાજુના ડમી જેટલું તે મોટું છે અને તેની ડાબી બાજુના ડમી કરતાં સહેજ નાનું છે; વચ્ચેનું ડમી ટેબલ પર એક જ દિશાએ ઊભેલું છે.

કોફીપોટના વચ્ચેના ભાગમાં બારીનું વિચ્છિન્ન પ્રતિબિમ્બ પડે છે. ગોળાકાર બાજુઓવાળા ચતુષ્કોણ જેવી તે આકૃતિ મોટે ભાગે લાગે છે. બારીના બે અડધા ભાગની વચ્ચેની ઉપલી લાકડાની પટ્ટીની રેખા આ પ્રતિબિમ્બની હેઠ નીચે સુધી આકૃતિ-

હીન-ધબ્બાના રૂપમાં પથરાયેલી છે. આ ડમીનો જ પડછાયો છે.

ઓરડો ઉજાસવાળો છે, કારણ કે માત્ર બે જ ભાગવાળી હોવા છતાં બારી બહુ મોટી છે. ટેબલ પરના કૉફી-પૉટમાંથી ગરમ કૉફીની સરસ વાસ આવી રહી છે.

ડમી જ્યાં હોવું જોઈએ ત્યાં નથી: સામાન્ય રીતે બારીના ખૂણા આગળ અરીસાવાળા વૉર્ડરોબની સામી બાજુએ તેને રાખવામાં આવે છે. સરખી રીતે બધું ગોઠવી શકાય એવી રીતે વૉર્ડરોબ મૂકવામાં આવ્યો છે.

તકતી પર મોટી બિહામણી આંખોવાળા ઘુવડનું ચિત્ર છે. પણ અત્યારે તો કૉફીપૉટને લીધે બીજું કશું દેખાતું નથી.

દરેક વસ્તુ દૂષિત છે, ટ્રૅજિક ભાવનાના આપણા દિવસોમાં મુખ્ય પાઠ ભજવતી નવલકથા તો ખાસ કરીને. પ્રેમમાં પડીને સાધ્વી બનતી સ્ત્રીઓથી માંડીને ગુંડાઓ બનતા પોલિસો સુધી; પીડાતા અપરાધીઓ, પવિત્ર આત્મા ધરાવતી વેશ્યાઓ, અન્તરાત્માના અવાજથી દોરવાઈને અન્યાય આચરતા સદ્‌ગુણી માણસો, પ્રેમથી મુગ્ધ થતા પરપીડકો, તર્ક વડે દોરવાતા પાગલો, નવલકથાનું 'વિશિષ્ટ' પાત્ર—આ બધા 'બેવડી' વ્યક્તિતા ધરાવે છે. સમાન દ્વન્દ્વ નીચે એવી રીતે વસ્તુ-સંકલના 'માનવીય' હોય છે, અને નવલકથામાં વિરોધાભાસો હોવાને કારણે તે 'સાયકલી' ગણાય છે.

આની મશ્કરી ઉડાવવી સહેલું છે; આપણા માનસપટ પર ટ્રૅજેડીએ લાદેલી અસરોમાંથી જાતને મુક્ત કરવી એટલું સહેલું નથી. 'પ્રકૃતિ' અને પૂર્વનિયતતાના વિચારોનો નકાર પ્રત્યક્ષ રીતે ટ્રૅજેડી તરફ દોરી જાય છે એમ પણ કોઇ કહી શકે. એક બાજુએ આપણી સ્વતંત્રતાની સ્વીકૃતિ અને બીજી બાજુએ સ્વતંત્રતાના ત્યાગનો ટ્રૅજિક સિદ્ધાન્ત—આ બંનેને અભિવ્યક્ત કરતી ન હોય એવી એક પણ સમકાલીન સાહિત્યકૃતિ નથી.

આ પ્રાણનાશક સહકારના બે નવાં રૂપ Absurdity અને Nausea ને નિરૂપતી છેલ્લા દાયકાઓમાં બે મહાન નવલકથાઓ આપણને પ્રાપ્ત થઈ છે.

માનવ અને જગત વચ્ચે, માનવચેતનાની આકાંક્ષાઓ અને એ આકાંક્ષાઓ સંતોષવાની જગતની અશક્તિ વચ્ચે Absurdityનો દુસ્તર સમુદ્ર ગર્જે છે એવી યોજના કામૂની નવલકથામાં છે તે સુવિદિત છે. તેમની દૃષ્ટિએ 'ઍબ્સર્ડ' જેવું માનવ કે વસ્તુઓમાં નથી પણ આ બંનેમાં (માનવ અને જગત) 'અપરિચિતતા' સિવાયની કોઈ પણ 'સંવાદિતા' સિદ્ધ કરવાની અશક્યતામાં રહેલું છે.

The stranger નો નાયક કટુ અને આકર્ષક સંદિગ્ધ ઉપેક્ષાવાળા

જગત સાથે જીવે છે, આ માનવી અને તેની આસપાસની વસ્તુઓ વચ્ચેનો સમ્બન્ધ નિર્દોષ નથી; નિરાશા, પીછેહઠ અને બળવા પ્રત્યે એબ્સર્ડિટી હમેશાં તેને દોરે છે. તેના અપરાધમાં મુખ્ય નાયકને સાકાર કરનાર આખરે તો જગતની વસ્તુઓ સૂર્ય, સમુદ્ર, આંજી નાંખતી રેતી ચળકતી છરી છે એમ કહેવુ ભાગ્યે જ અતિશયોક્તિ ભર્યું લેખાશે.

અને આ બધી વસ્તુઓમા મુખ્ય પાઠ પ્રકૃતિ અપેક્ષા પ્રમાણે ભજવે છે. નવલકથા નથી 'તટસ્થ' શૈલીમા લખાઈ કે નથી 'શુદ્ધ' શૈલીમાં લખાઈ, કદાચ નવલકથાનો પ્રારમ્ભ આપણને એ પ્રમાણે લખાઈ છે એવુ માનવા પ્રેરે. એને બદલે જે પદાર્થો ખુલ્લેઆમ માનવીય વિશિષ્ટતાથી લદાયેલા છે તેમને સંભાળપૂર્વક અને નૈતિક કારણોસર બિનઅસરકારક બનાવવામા આવ્યા છે (આ રીતે, માની શબ-પેટીના સ્ક્રૂ કેટલે ઊંડે ગયેલા છે અને કયા પ્રકારના છે તેનું વર્ણન ખૂબ સૂક્ષ્મતાથી કરવામા આવ્યું છે). આની સાથે સાથે આપણને એ પણ વરતાય છે કે જેમ જેમ ખૂનની ક્ષણ નજીક આવતી જાય છે તેમ તેમ પ્રત્યક્ષ રીતે માનવને સૂચવતા અથવા તેની સર્વ વ્યાપકતા સૂચવતા ક્લાસિકલ રૂપકો પ્રયોજાયા છે; ગામઠું સૂર્યપ્રકાશથી 'પ્રસિત' છે, સન્ધ્યા 'અવસન્ન યુદ્ધ-વિશ્રાન્તિ' જેવી છે, રસ્તા પરના ખાડા ડામરની 'ચળકતી માંસપેશીઓ' જેવા છે. પૃથ્વી 'રક્તરંગી' છે. સૂર્યપ્રકાશ 'આંજી નાખતો વરસાદ' છે, શંખ પર પડતું તેનું પ્રતિબિમ્બ 'પ્રકાશની તલવાર' છે, 'ઉકળતી ધાતુના સમુદ્રમાં દિવસે પોતાનું લંગર નાખ્યું છે...' 'આળસુ મોજાંઓના શ્વાસોચ્છ્વાસ', 'સૂતેલી' ભૂ શિર, સ્પંદિત 'સમુદ્ર', સૂર્યની 'ઝાંઝ' વ. ની ગણના જ કરવાની નહીં.

નવલકથાનું મુખ્ય દૃશ્ય વેદનાગ્રસ્ત solidarity નું સમ્પૂર્ણ પ્રતિરૂપ છે. દુર્દાન્ત સૂર્ય હમેશા 'એકસરખો' જ છે, આરબના હાથમા રહેલી છરી પર પડતુ સૂર્યનું પ્રતિબિમ્બ નાયકના કપાળને 'સ્પર્શે' છે અને તેની આંખમાં 'ચગદાય' છે. નાયકનો હાથ રિવોલ્વર પકડવા જાય છે, તે સૂર્યને 'ધ્રુજાવવા' ઇચ્છે છે; તે ઉપરાછાપરી ચાર વખત ગોળી છોડે છે, 'અને તે જાણે દુર્ભાગ્યના દરવાજા પર ચાર વખત જોરથી ટકોરા માર્યા હોય એવું મને લાગ્યું.'

આ રીતે એબ્સર્ડિટી કરુણ માનવતાવાદનું રૂપ બની જાય છે. માનવ અને પદાર્થો વચ્ચેના અંતરની તે સ્વીકૃતિ નથી. આવેગના અપરાધ પ્રત્યે દોરતા પ્રેમીઓના કલહ જેવી છે. ખૂનમાં સાથ આપવા માટે જગત પર આરોપ મૂકવામાં આવે છે.

The strangerનો નાયક 'માનવ-કેન્દ્રીયતાને નકારે છે' એવું સાર્ત્રનું

વિધાન-કૃતિ વિશેનો અપૂર્ણ ખ્યાલ સૂચવે છે એ ઉપરનાં દૃષ્ટાંતોથી પુરવાર થાય છે. સાર્ત્રે આ કંડિકાઓ નિશ્ચિત જોઈ છે. પણ 'પોતાના સિદ્ધાંતોને બાજુએ મૂકીને કવિતા સર્જનાર' કામૂની વાત કરવાનું તેઓ પસંદ કરે છે. કોઈ એમ ન કહી શકે કે આ રૂપકો નવલકથાની સાચી સમજૂતી છે? કામૂ માનવકેન્દ્રીયતાને નકારતા નથી પણ વધુ ઘનતા આણવા માટે તેને ખૂબ સંયમ અને સૂક્ષ્મતાથી પ્રયોજે છે.

માળખામાં તો બધું ગોઠવાઈ જાય છે કારણ કે સાર્ત્ર સ્વીકારે છે તેમ સાચું લક્ષ્ય તો (પાસ્કલના શબ્દોમાં) આપણને 'આપણી સ્થિતિની સ્વાભાવિક દરિદ્રતા' બતાવવાનું છે.

સાર્ત્રની નવલકથા Nausea માં આપણને શું જોવા મળે છે? દેખીતી રીતે જ લેખક જગત સાથેનો અત્યંત ગુપ્ત સંબંધ નિરૂપવા માગે છે, શંકાસ્પદ આત્મીયતા નિપજાવવા માટે વર્ણનો કરવાનું ટાળે છે, આ આત્મીયતાને ભ્રાંતિ તરીકે નિરૂપવામાં આવી છે અને છતાં વર્ણન કરનાર વ્યક્તિ જેને શરણે થવાની ના પાડવાની કલ્પના પણ કરી ન શકે એવી કશીક વસ્તુ જેવી આત્મીયતા છે: હકીકતમાં તો તેમનો મુખ્ય ઉદ્દેશ સંપૂર્ણ સંવિત્તિ પામવા માટે જેટલી હદે બની શકે તેટલી હદે શરણુ શોધવાનો દેખાય છે.

નવલકથાના આરમ્ભમાં આવતાં પહેલાં ત્રણ સંવેદનો દૃષ્ટિનાં નહીં પણ સ્પર્શનાં આવે છે. સમુદ્ર કાંઠાનો પથ્થર, બારણાનું હેંડલ અને Auto-didact નો હાથ વર્ણનના રહસ્યોદ્‌બોધનને પ્રકટાવતા પદાર્થો છે. વર્ણન કરનાર વ્યક્તિનો હાથ જેને સ્પર્શે છે તેથી દરેક વખતે આંચકો અનુભવાય છે. આપણા નિત્ય જીવનમાં દૃષ્ટિ કરતાં સ્પર્શની સંવેદના વધુ આત્મીય હોય છે. ચેપી રોગથી પિડાતા માણસને જોવાથી રોગ થશે એવી બીક કોઈ રાખતું નથી. સુવાસ તો પહેલેથી જ શંકાસ્પદ છે. કોઈ બહારની વસ્તુ આપણા શરીરમાં પ્રવેશતી હોય એવું તેનાથી સૂચવાય છે. વળી દૃષ્ટિક્ષેત્ર સંવેદનની ઘણી બધી કક્ષાઓને સમાવે છે. દા. ત. રંગ કરતાં આકૃતિ વધુ સ્પષ્ટતાથી જોઈ શકાય છે અને પ્રકાશ, પાર્શ્વભૂમિકા, દૃષ્ટાની સાથે સાથે આકૃતિ પણ બદલાય છે.

એટલે આ નવલકથામાં Roquentin ની આંખો રેખા કરતાં રંગ (તેમાંય ખાસ કરીને અનિશ્ચિત છાયાવાળા રંગ તરફ વિશેષ) તરફ વધુ જાય છે તેથી આપણને આશ્ચર્ય થતું નથી. જો સ્પર્શની ભૂમિકા ન હોય તો હમેશાં કોઈ અનિશ્ચિત રંગ તેને વ્યથિત કરી મૂકી તેનામાં nausea જન્માવી આપે છે. નવલકથાની શરૂઆતમાં એડોલ્ફના પટ્ટા જુઓ, તેના ખમીસની ભૂરાશ સામે

જાગે જ ટકી શકે એવા છે તે 'ભૂરાશમાં સતાયના રાતા જાબલી રગના છે પણ તેમનામાં કૃતક લઘુતા છે જાણે કે જાબની રગના થવાના હોય અને પોતાનુ અભિમાન છોડયા વિના જાણે ટૂંકા રહી ગયા હોય એવુ લાગે છે એમને કહેવાન તમને ગમે આગળ ધપા, જાબલી રગના થઈ જાઓ, એને પણ વટાવી જાઓ પણ ના તે તો એવાને એવા લટકતા રહે છે તેમના નિષ્ફળ પ્રયત્નમાં પણ અડગ રહે છે એક વખત તેમની આસપાસનો ભૂરો રગ સરકે છે અને તમને સમ્પૂર્ણ ઢાકી દે છે એક ક્ષણ માટે હુ તમને જાઈ શકતા નથી પણ એ તો એક તરગ માત્ર હતો, તરત જ ભૂરો રગ આમતેમ સરકે છે, અને આનાકાની કરતા રાતા જાબની રગના નાનકડા અશ દેખાવા મા' છે, ચારે બાજુ પ્રસરે છે, અન્યોન્યમા ભળી જાય છે અને વળી પાછા પટામા જઈ પહોચે છે આમ છતા વાચક તેમની આકૃતિથી અપરિચિત જ રહે છે

એથી આગળ ચાલતા જાહેર બગીચામાં પ્રખ્યાત ચેસ્ટનટના વૃક્ષનુ મૂળ તેના 'કાળા રગમા પોતાની સઘળી દાભિકતા અને absurdity કેન્દ્રિત કરે છે 'કાળો? મને એવુ લાગ્યુ કે ફાટી ગયેલા બનુનની જેમ એ શબ્દ અદ્ભુત ઝડપે પોતાનો સઘળો અર્થ ગુમાવીને તૂટી પડયો છે કાળો? મૂળનો રગ કાળો ન હતો લાકડાના આ ભાગને વ્યાપેલો રગ કાળો ન હતો પણ જેણે કદી કાળો રગ જોયો ન હતો અને કલ્પના કરવામાંથી જે ઊભો આવતો ન હતો અને જેણે બધા રગને અતિક્રમીને કોઈ સદિગ્ધ વસ્તુ વિચારી કાઢી હતી તેણે કાળા રગની કલ્પના કરવામાં જે પ્રયત્ન કર્યો તેનાથી લાકડાનો એ ભાગ વ્યાપેલો હતો આટલ કહીને Roquentin પોતાનુ ટિપ્પણ ઉમેરે છે 'રગ, સુવાસ, સ્વાદ કદી સાચા ન હતા, તેમની પાસે તેમની પોતાની વ્યક્તિતા કે બીજુ કશુ હતુ જ નહી

રગ તેનામા સ્પર્શના સવેદનો જેવા સવેદનો પ્રગટાવે છે તેઓ અસ્વીકાર પછી અપીન ઘડી કાઢે છે, પછી પોકારી ઊઠે છે, આ 'શકાસ્પદ' સબધ નામહીન ધ્યાનાઓ, માગણીઓ સાથે સકળાયેલ છે અને છતા તે સ્વીકૃતિ નકારી કાઢે છે હથેળી પર થતા સ્પર્શના જેવી અસર રગથી આખને થાય છે રગ અવિવેકી વ્યક્તિતા (બેવડી) પદાર્થને માટે સ્પષ્ટ કરી આપે છે વેદના, અનાદર અને અસ્વીકારને એકત્રિત કરીને એક પ્રકારનો નમણો આગ્રહ પણ પ્રગટાવે છે 'જો પદાર્થો મને સ્પર્શે તો તે અસહ્ય છે તેમના સપર્કમા આવતી વખતે તેઓ જાણે સજીવ પદાર્થો છે રગ પરિવર્તન પામે છે માટે તે સજીવ છે આ Roquentinની શોધ છે પોતાની જેમ વસ્તુઓ પણ સજીવ છે

અવાજ તેને મન અશુદ્ધ છે (મધુર સૂરો અપવાદરૂપ, તેમનું તો અસ્તિત્વ જ નથી.) રેખાઓની દષ્ટિગોચરતા બાકી રહે છે. આપણને એમ લાગે છે કે Roquentin તેનાથી દૂર ભાગે છે. આમ છતાં પોતાની જાત સાથેના આકસ્મિક સમ્બન્ધના આ છેલ્લા આશ્રયને અપવાદ લેખે છે; જે રેખાઓ સમ્પૂર્ણ રીતે ભળી જાય છે તે તો ભૂમિતિની— દા. ત. વર્તુળની— છે. "પણ પછી વર્તુળનું અસ્તિત્વ સુદ્ધાં નથી."

એટલે Roquentin ગમ્ભીરતાથી વિચાર કરવા માટે તત્પર બને તેવા વર્ણન માટેની પદ્ધતિ તરીકે સાદશ્ય જ બાકી રહે છે. શાહીના ખડિયાવાળા પૂંઠાના ખોકસને જોઈને તે નક્કી કરે છે કે એનું વર્ણન કરવા માટે ભૂમિતિ અસમર્થ છે; તેની બાજુઓ સમાન્તર છે એમ કહેવાથી 'તેના' વિશે કશું કહેવાતું નથી. એથી ઊલટું સાર્ત્ર આપણને 'છેતરવા' માટેની પાતળી લીલી પટ્ટીની તળે 'ચત્તાપાટ' પડેલા 'સાચા' સમુદ્રની વાત કરે છે. તે સૂર્યના 'શીતળ' પ્રકાશને 'કઠોર નિર્ણય' સાથે સરખાવે છે, તે ફુવારાના 'સૂખી મૃત્યુ–ધ્વનિ'ની નોંધ લે છે, ટ્રામની ચામડાથી મઢેલી બેઠક તેના માટે આમતેમ તરતા 'મૃત ગધેડા'નું રૂપ લે છે, બેઠકના લાલ ગૂંછળાવાળા કપડાને 'હજારો નાના પગ છે.' Autodidact નો હાથ 'જાડું સફેદ જીવડું' છે, વ. આ બધા પદાર્થો આ રીતે સભાનપણે કૃતિમાં પ્રયોજાયા છે, માટે દરેક પદાર્થની નોંધ લેવી જોઈએ. આ બધામાં નોંધપાત્ર ચેસ્ટનટનું મૂળ છે, તે 'કાળો નખ', 'ઉકળેલું ચામડું,' 'ફૂગ,' 'મૃત સાપ,' 'ગીધનો પંજો.' 'જાડો પગ,' 'સીલનું ચામડું' બને છે...

આ વિશિષ્ટ વિશેના વિચારને મર્યાદિત કરવાની ઇચ્છા વિના આપણે કહી શકીએ કે સાર્ત્રની નવલકથામાં અન્તર્ગત અન્તરોથી 'અસ્તિત્વ' મૂર્ત થાય છે અને તેમનું 'nausea' આ અન્તરો માટે માનવી દ્વારા અનુભવાતા દુઃખદાયક અંતર્ગત ઉત્સાદ છે. 'વસ્તુઓનું છદ્મ હાસ્ય' વિકૃતિમાં પરિણમે છે. "મારી આજુબાજુના બધા પદાર્થો હું જે દ્રવ્યનો બનેલો છું તેનાથી (એક પ્રકારની સડેલી વેદનાથી) બનેલા છે."

Roquentin નું દુઃખી અવિવાહિત જીવન, તેનો ખોવાઈ ગયેલો પ્રેમ, Autodidact નો દુઃખી અને હાસ્યાપદ ચહેરો— ભૌતિક જીવનના આ બધા અભિશાપોને ઉચ્ચ અનિવાર્યતાની ભૂમિકાએ લઈ જવાનું આપણને શું નથી કહેવામાં આવ્યું? તો પછી આપણું સ્વાતન્ત્ર્ય ક્યાં છે? જેઓને શિરે આ અભિશાપ નથી તેમની સામે સાચા ગંદા કૂતરા તરીકે જીવવાનો ઉચ્ચ નૈતિક તિરસ્કાર ઝઝૂમી રહ્યો છે. ઓછામાં ઓછું આ નવલકથામાં તો સાર્ત્રે (જેના પર ભાગ્યે જ essen-

tialism નો આરોપ લગાવી શકાય) પ્રકૃતિ અને ટ્રેજેડીના વિચારને પરાકાષ્ઠાએ લાવીને જાણે ઝળહળતા કર્યા ન હોય એવું લાગે છે. આ વિચારો સાથેનો સંઘર્ષ ફરી એક વખત એવી સ્થિતિએ જઈ પહોંચ્યો છે જ્યા તેમને નવી શક્તિ પ્રાપ્ત થાય છે.

વસ્તુઓની ઊંડાઈમા ડૂબી જઈને માનવી વસ્તુઓને જોયા વિના મૃત્યુ પામે છે; માનવીનું કાર્ય લાગણી, સંપૂર્ણપણે માનવીય બનેલી છબિ અને આકાક્ષાઓ પૂરતુ જ મર્યાદિત થાય છે. Francis Porge પરના લેખમા સાર્ત્ર લખે છે : 'પથ્થરને નિહાળવા કરતા તેના હાર્દમા પહોચીને તેની આખો દ્વારા જગતને જોવાનો પ્રશ્ન મહત્વનો છે.' Nausea નવલકથામા Roquentinએ તો કહેલું જ છે, "હું એસ્ટનટનું મૂળ હતો." આ બન્ને સ્થિતિઓ એકબીજાની સમીપ છે; બંનેનો હેતુ દેખીતી રીતે જ વસ્તુઓ વિશે વિચારવાનો નથી પણ વસ્તુઓની 'સાથે' વિચારવાનો છે.

Porge પોતે પણ 'વર્ણન' પ્રત્યે બહુ ઓછુ ધ્યાન આપે છે. આપણી નાશ પામેલી સંસ્કૃતિમાથી સિગારેટ અથવા મીણબત્તીને બીજી વખત આકાર આપવા માટે ભાવી પુરાતત્ત્વવિદને પોતાની કૃતિઓ ભાગ્યે જ ઉપયોગી નીવડશે તેની પ્રતીતિ નિઃશંક રીતે તેમને થઈ છે. આ પદાર્થો સાથેની નિત્ય પરિચિતતા વિના તેમના પર આધારિત Porgeની કૃતિઓ માત્ર સુંદર રાસાયણિક કવિતાઓ કહેવાશે.

વર્ણનને બદલે આપણે આવાં વિધાનો જોઈએ છીએ : cageot 'પોતાને વિચિત્ર પરિસ્થિતિમા જોઈને સ્તબ્ધ થઈ ગયું. વસંત ઋતુમા વૃક્ષો છેતરવાનું ગૌરવ અનુભવે છે' અને 'લીલાશની ઊલટી' કરે છે, અને "પતંગિયું કોશેટા તરીકે લાબો વખત જે વિકૃત લઘુતા અનુભવવી પડી તેની સામે બદલો લે છે."

શું આ ખરેખર વસ્તુઓને તેમના પોતાના દૃષ્ટિકોણથી રજૂ કરવામાં આવી છે? દેખાતી રીતે Porge અહીં આગળ ભૂલ કરી બેસે છે. વારંવાર જોવા મળતી અત્યંત મનોવૈજ્ઞાનિક અને નૈતિક માનવકેન્દ્રીયતા પાછળ એક જ હેતુ છે અને તે સામાન્ય અને નિરપેક્ષ માનવીય ક્રમ સ્થાપવાનો. દરેક વીગતમાથી માનવીની પોતાની છબિ પ્રતિબિમ્બિત થયા કરે છે. શાન્ત અને ઘરગથ્થુ પદાર્થો માનવી સામે માનવીની દૃષ્ટિથી જુએ છે.

આ પ્રકારનું પ્રતિબિમ્બ મુક્તિની ભૂમિકાથી બહુ દૂર છે. માનવ અને તેની સ્વાભાવિક પ્રતિકૃતિઓ વચ્ચેની આપલે પ્રખર બુદ્ધિમાથી જન્મે છે, આ આપલે તેને પોતાને સમજવા અને પોતાના માર્ગ સુધારવા આતુર છે. આ બધા પૃષ્ઠોમાં સાવ તુચ્છ પથ્થર, નાનકડી લાકડી અવિરતપણે લેખકને પાઠ શિખવાડે છે, તેના અસ્તિત્વને વ્યક્ત કરી મૂલવે છે:

પ્રગતિની દિશા તરફ આંગળી ચીંધી આપે છે. જગતનો અનુભવ માનવને માટે હંમેશાં જીવન, સુખ, ડહાપણ અને મૃત્યુના પાઠ શિખવાડે છે.

ટૂંકામાં કહેવું હોય તો Porge આપણને નિશ્ચિત અને સુખી સમાધાન અર્પે છે. તે માનવતાવાદની જૂની સ્વીકૃતિ છે: 'જગત એટલે માનવી.' પણ તેની કેટલી કિંમત ચૂકવવી પડી છે! જો આપણે પૂર્ણતાવાદના નૈતિક દૃષ્ટિકોણનો ત્યાગ કરીએ છીએ તો 'વસ્તુઓ સાથે વિચારવાનો' કોઈ લાભ આપણને થતો નથી, બીજી બાજુએ જો ડહાપણને બદલે સ્વાતન્ત્ર્યને પસંદ કરીએ છીએ તો Francis Porgeએ આપણી સામે મૂકેલા અરીસાઓ તોડી નાખવાની આપણને ફરજ પડે છે અને તોડી નાખ્યા પછી વળી પાછા આપણે અભેદ્ય, અપરિચિત સખત શુષ્ક પદાર્થો એ અરીસાઓ પાછળ એવા જ જોઈએ છીએ.

...વસ્તુઓને વર્ણવવા માટે આપણે સભાનપણે આપણી જાતને બહાર, વસ્તુઓની સામે રાખવી જોઈએ. આપણે તેમને આપણને અનુરૂપ યોજવી ન જ જોઈએ અથવા તેમનામાં કશું આરોપવું પણ ન જોઈએ. આરમ્ભથી જ માનવી તરીકે સ્થાન ન મળતાં તેઓ હમેશાં આપણી પહોંચ બહાર રહે છે અને છેવટે સ્વાભાવિક સમ્બન્ધ માટે તેઓ નથી સ્વીકારાઈ જતી કે નથી વેદના વડે મુક્તિ પામતી. વર્ણન સિવાય કશાની અપેક્ષા ન રાખવી એટલે વસ્તુઓને વર્ણવવાની બીજી બધી રીતોને પડકારવી.

માનવીની આસપાસના જગતમાંથી લાભદાયી નીવડે એવું શોધી કાઢવા માટે વિજ્ઞાન જ પ્રામાણિક સાધન છે. પણ આ લાભ માત્ર ભૌતિક છે; વિજ્ઞાન ગમે તેટલું નીરસ હશે પણ ઉપયોગિતાવાદની ટેકનિકોના આનુષંગિક વિકાસ વડે તેને ન્યાય્ય ઠેરવી શકાય. માત્ર વિજ્ઞાન જ વસ્તુઓના હાર્દમાં જોવાનો દાવો કરી શકે. Francis Porge જેની વાત કરે છે તે પથ્થર, વૃક્ષ અથવા ગોકળગાયનાં 'પેટાળ' વિજ્ઞાનની મશ્કરી કરે છે (સાર્ત્ર માને છે તેના કરતાં પણ વિશેષ માત્રામાં). વસ્તુઓના હાર્દમાં શું છે તે તો એનાથી કોઈ રીતે સૂચવાતું નથી, માત્ર આપણે વસ્તુઓમાં માનવીની જાત આરોપાયેલી જ જોઈએ છીએ. કઠોર બનીને કેટલાક પદાર્થોની વર્ણણૂક જોયા પછી Porge માનવીય ઉપમાઓ પ્રયોજે જાય છે અને નિરંતર માનવની જ વાત કરે છે, વસ્તુઓની વાત તો બહુ ઓછી કરે છે. ગોકળગાય ખરેખર સારી 'ખાતી' નથી અથવા પર્ણહરિત માત્ર અંગારવાયુનું શોષણ કરે છે, 'શ્વસન' કરતું નથી એ વિશે Porge ભાગ્યે જ સભાનતા ધરાવે છે. પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનો વિશે

જેટલી તેમની સ્મૃતિ બેદરકાર છે તેટલી જ તેમની આંખ પણ બેદરકાર છે; તેમની પાસે એક જ માપદંડ છે અને તે પ્રકારના કલ્પનેાથી અભિવ્યક્ત થતી માનવ લાગણીઓ, માનવપ્રકૃતિ અને દરેક પદાર્થમાં જોવા મળતી સર્વસામાન્ય પ્રકૃતિના સત્યનેા છે !

વનસ્પતિશાસ્ત્ર, પ્રાણીશાસ્ત્ર અને એવાં વિજ્ઞાનેા વસ્તુઓના પેાત, તેમના કાર્યો, તેમની ઉત્પત્તિ—આ વિશેની શેાધ ચલાવે છે. આમ છતા તેમના ક્ષેત્રની બહાર આ શાસ્ત્રોનેા કશેા ઉપયેાગ નથી, આપણી બુદ્ધિને અમૂર્ત રીતે સમૃદ્ધ કરવા આપણે તેમનેા ઉપયેાગ કરીએ એ જુદી વસ્તુ છે. આપણી આસપાસનું જગત કાંઈ પણ અર્થ વિના, આત્મા વિના, મૂલ્ય વિના એક સુંવાળી સપાટીએ પાછુ આવે છે, તેના પર આપણેા કરેા જ અંકુશ નથી. જેવી રીતે મજૂર કામ પૂરું થઈ ગયા પછી હથેાડેા બાજુએ મૂકી દે છે તેવી રીતે આપણે પણ પદાર્થો સામે વળી પાછા ઊભા રહી જઈએ છીએ.

આ સપાટીનું વર્ણન કરવા આ ભૂમિકા હેાવી જોઈએ : તેની બહિર્ગતતા અને સ્વતંત્રતા સ્થાવી જોઈએ. મારે મારા શાહીના ખડિયાના બેાકસ વિશે કહેવાની કશી જરૂર નથી, જેા હું એમ કહું કે તે સમાન્તરબાજુ ચતુષ્કેાણ છે તેા હું તેમાથી કશેા સાર શેાધવાનેા દાવેા કરતેા નથી અને વાચકને એ ખડિયા વિશે એથી પણ ઓછું કહેવા માગું છું. નહીંતર વાચકની કલ્પના એના વર્ણનને જકડી લેવાની અને પછી ભાતભાતના રંગેા તે વર્ણનમાં પુરાવાના, આ ન થાય એ માટે હું તેા મથું છુ.

આવી ભૌમિતિક માહિતી સામે સર્વસામાન્ય ફરિયાદ એ કરવામાં આવે છે કે " એ (માહિતી)થી સત્ત્વ વિશે આપણે કશું જાણી શકતા નથી " અને " એનેા ફેાટેાગ્રાફ અથવા સપરિમાણ રેખાંકન તેના વિશે વધુ સારી માહિતી આપી શકે, " આવા વિરેાધેા વિચિત્ર કહેવાય. કેાઈ એમ કલ્પી શકે કે *એ બધા વિશે મેં શરૂઆતમાં વિચાર્યું જ નહીં હેાય ?* મૂળ મુદ્દો જ બીજો છે. ફેાટેાગ્રાફ અથવા રેખાંકન તેા વસ્તુઓની પ્રતિકૃતિ રજૂ કરવા માગતા હેાય છે, આદર્શ તરીકે જેટલા અર્થઘટનેા (અને એ જ પ્રકારની ભૂલેા) આપી શકે તેટલા પ્રમાણમાં તે સફળ નીવડે. બીજી બાજુએ આકૃતિગત શાબ્દિક વર્ણન મર્યાદા સૂચવે છે, તે ' સમાંતરબાજુ ' ધરાવે છે એમ જ્યારે કહેવામાં આવે ત્યારે એ કહેનાર જાણે છે કે એનાથી ઉપરવટ જઈને એ વાક્ય કશું જ કહેતું નથી. પણ બીજું કશું કહેવાય છે એમ શેાધવાની શક્યતા નિઃશેષ કરી નાખે છે.

પદાર્થ અને મારી વચ્ચે રહેલેા ભેદ, પદાર્થમાં જ રહેલા અંતરેા, અને પદાર્થો વચ્ચે રહેલા અંતરેા (તેમના બાહ્ય અંતરેા) ની નેાંધ

લેવી; એ માત્ર અંતરો જ છે (હૃદય-દ્રાવક ભેદ નથી)— આ બધાનો અર્થ એવો થાય કે પદાર્થો માત્ર 'ત્યાં' છે અને દરેક પદાર્થ પોતાનો પૂરતો જ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. સુખદ કરાર કે દુઃખદ solidarity વચ્ચેની પસંદગીનો સવાલ પછી રહેતો નથી. એટલે આપણે પદાર્થો સાથેના બધા સંબંધોને નકારી કાઢીએ છીએ.

પણ સૌથી પહેલાં આપણે સઘળું સાદૃશ્યસૂચક શબ્દજંજાળ અને પરંપરાગત માનવતાવાદને નકારી કાઢવા જોઈએ; એથી આગળ વધીને ટ્રેજેડીના વિચારને તથા માનવની અથવા વસ્તુઓની અથવા બંનેની ગંભીર અથવા ઉચ્ચ પ્રકૃતિની માન્યતા તરફ દોરી જતા વિચારને પણ નકારી કાઢવા જોઈએ. એટલે કે પૂર્વનિયત વ્યવસ્થાના કોઈ પણ વિચારને આપણે નકારી કાઢવો જોઈએ.

આ પ્રકારના પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિશિષ્ટ ઇન્દ્રિય દેખીતી રીતે જ દૃષ્ટિની છે (રંગ, પારદર્શિતાને બદલે ખાસ કરીને આકૃતિની બાહ્ય રેખાઓ જોતી દૃષ્ટિની). અન્તરાય વિના અન્તરો પ્રકટાવતું ચાક્ષુષ વર્ણન સૌથી વધુ સજ્જતા ધરાવે છે; માનવીની એક નજર (તેની સીધેસાદી અવસ્થામાં) વસ્તુઓને તેમના પોતાના સ્થાને રહેવા માટે મંજૂરી આપે છે.

પણ આમાં ભયસ્થાનો રહેલાં છે. અજાણપણે કોઈ વીગત વર્ણવવા જતાં કોઈની નજર તેને જુદી તારવી લે, તેને આગળ આણવાનો પ્રયત્ન કરે અને આમાં નિષ્ફળતાનો અંદેશો મળતાં પોતાનો પુરુષાર્થ દ્વિગુણિત કરી દે, એમાં પદાર્થને સંપૂર્ણ રીતે પામી પણ શકાય નહીં કે પદાર્થને તેના સ્થાને પાછો સ્થાપી પણ ન શકાય...આ absurd સંબંધની બહુ નજીક જઈ પહોંચે. અથવા ચર્વણા એટલી બધી ભારે આગ્રહયુક્ત બની જાય કે દરેક વસ્તુ આમતેમ હાલવા લાગે, ચર્વણ કરવા લાગે, કશાક સાથે ભળી જવા લાગે...અને 'આકર્ષક'નો પ્રારંભ થાય અને nauseaની ભૂમિકાએ તે જઈ પહોંચે.

જ્યાં આ ઓછાં જોખમી સ્થાનો છે, સાર્ત્ર પોતે દૃષ્ટિની સંવેદનાની શુદ્ધિકરણ કરતી શક્તિથી પરિચિત છે. કશાક સાથેના સંપર્કથી, કશીક શંકાસ્પદ સ્પર્શગોચર સંવેદનાથી વ્યથિત થઈને Roquentin પોતાની આંખો નીચી ઢાળી દઈને હાથ જુએ છે: 'પથ્થર સપાટ હતો, એક બાજુએ કોરો હતો, બીજી બાજુએ ભીનો અને કાદવિયો હતો, મેં એને ધાર આગળથી પકડી રાખ્યો, મારી આંગળીઓ ગંદી ન થાય એટલા માટે પહોળી થઈ.' પોતે શા માટે વ્યથિત થયો હતો તેની સમજ તેને પડતી નથી. પાછળથી તેવી જ રીતે તે પોતાના ઓરડામાં દાખલ થાય છે: 'હું થોડુંક ચાલીને અટકી ગયો. મારા હાથને કોઈ ઠંડો પદાર્થ સ્પર્શ્યો,

કશીક વ્યક્તિતાથી કેન્દ્રિત થાય તેવી રીતે મારું ધ્યાન તેનાથી કેન્દ્રિત થયું. મેં મારા હાથની મૂઠી ઉઘાડી અને જોયું: હું માત્ર બારણાનું હેંડલ પકડીને ઊભો હતો.' પાછળથી Roquentin રંગની વાત કરે છે, રંગ માટે શુદ્ધિકરણનું કાર્ય કરવાને આંખ અશક્ત હતી. 'ગાઢનું કાળું થઈ દૂર જવાને ના પાડવા લાગ્યું, કોઈના ગળામાં કશું ભરાઈ જાય તેની રીતે તે મારી આંખોમાં રહી ગયું. હું ન એને સ્વીકારી શક્યો ન એને નકારી શક્યો." આની પહેલાં રાતાજાંબલી રંગના પટ્ટાની અને બીઅરના પ્યાલાની "અપ્રામાણિક પારદર્શિતા" ની વાત આવી ગઈ.

આપણી પાસે જે સાધનો હોય તેમનો ઉપયોગ કરવો જ જોઈએ. જ્યારે રેખાઓની વાત કરવાની હોય ત્યારે દૃષ્ટિ આપણું સર્વોત્તમ સાધન બને છે. તેની આત્મલક્ષિતા (વિરોધીઓનો મુખ્ય વાંધો અહીં છે) તેના મૂલ્યને કેવી રીતે નિયત કરે છે? દેખીતી રીતે મારી (અથવા કોઈ પણ વ્યક્તિની) દૃષ્ટિથી દેખાતા જગત સિવાય કશું જ કોઈ ન શકે; હું એ સિવાય કશું જ જાણી ન શકું. મારા દૃષ્ટિબિંદુની સબંધિત આત્મલક્ષિતા જગતમાં મારું સ્થાન નિયત કરી આપે છે. મારા પક્ષે હું આ પરિસ્થિતિને બંધનની ભૂમિકાએ લઈ જવામાંથી માત્ર મુક્ત રહું છું.

'દૃષ્ટિ અમૂર્ત શોધ છે; દૃષ્ટિ શુદ્ધિકરણ કરનારી અને માનવીય વિચાર છે' એવો Roquentinનો દાવો હોવા છતાં મારી અને જગત વચ્ચે સૌથી વધુ કાર્યદક્ષ પ્રક્રિયા છે. કારણ કે કાર્યદક્ષતાનો મુદ્દો સાચો મુદ્દો છે. નિષ્ફળ પશ્ચાત્તાપ વિના, તિરસ્કાર વિના, નિરાશા વિના, ભિન્ન વિસ્તુઓ વિના આ અન્તરો આપવા માટે જે અભિન્ન છે, એક છે તે ઓળખવા આપણને મંજૂરી આપવી જોઈએ કારણ કે દરેક વસ્તુ બેવડી છે એમ માનવું મિથ્યા છે— મિથ્યા અથવા પડકારરૂપ છે. માનવીને સમ્બન્ધ છે ત્યાં સુધી પડકારરૂપ છે એમ આપણે આશા રાખીએ. વસ્તુઓને સમ્બન્ધ છે ત્યાં સુધી તો તે મિથ્યા છે એમ સાબીત થઈ ગયું છે: કારણ કે એક વખત શુદ્ધ થયા પછી વસ્તુઓ તેમના પૂરતી જ મર્યાદિત રહે છે; તેમનામાં આપણે સરી પડીએ એવા છિદ્ર, તિરાડ હોતા નથી અને આપણને સહેજ પણ ચકરાવો તેમનાથી અનુભવાનો નથી.

એક પ્રશ્ન બાકી રહે છે: ટ્રેજેડીમાંથી મુક્ત થવું શક્ય છે? આજે ટ્રેજેડીનો નિયમ મારા સઘળા વિચારો, લાગણીઓને આવરી લે છે, મને નિયત પણ તે કરે છે. મારું શરીર ભલે તુષ્ટિ પામે, મારું હૃદય સુખી થાય પણ મારો અંતરાત્મા તો સાશંક જ રહે છે. આ સાશંકતા આ વેદના બીજી

બધી વેદનાઓની જેમ, બીજી બધી વસ્તુઓની જેમ સમય અને અવકાશ-માં સ્થિત થયેલી છે એવો દાવો હું કરું છું. માનવી એમાંથી કોઈ દિવસ મુક્ત થશે એવો દાવો હું કરું છું. પણ ભાવિ વિશે મારી પાસે કોઈ પ્રમાણ નથી. હું બધું શંકું તો શરત મારી શકું... The Tragic sense of life માં Unamunoએ લખ્યું છે: "Man is a sick animal." શરત એવી મારું છું કે માનવી સાજો થઈ શકે છે અને જો આ સાચું હોય તો તેને તેની વર્તમાન બિમારી અને વેદનામાં કાયમ માટે પૂરી રાખવો એ મૂર્ખાની સલાહ, મારે ગુમાવવાનું કશું નથી. બધાનો વિચાર કર્યા પછી આ શરત યોગ્ય લાગે છે.

મેં એમ કહ્યું કે, મારી પાસે કોઈ પ્રમાણ નથી. છતાં હું જોઈ શકું છું કે જે જગતમાં હું રહું છું તેનું વ્યવસ્થિત tragification સભાન આશયનું પરિણામ છે. ટ્રેજેડીને સ્વાભાવિક અને નિશ્ચિત ઠેરવી આપે એવા કોઈ પણ વિચારને શંકાસ્પદ રીતે જોવા માટે મારે મન આટલું પૂરતું છે. જ્યારે શંકા જન્મે ત્યારે નિરાકરણ શોધવા સિવાય બીજો કોઈ માર્ગ રહેતો નથી. મને કહેવામાં આવશે કે આવી સતત ઉચ્ચાતિ ઉચ્ચ ટ્રેજિક પ્રમાણ છે. ટ્રેજેડીના વિચાર સામે ઝઝૂમવું એટલે જ તેની શરણે જવું. પદાર્થોમાં આશ્રય શોધવો ખોટો તો સ્વાભાવિક છે... કદાચ. પણ કદાચ એમ ન પણ હોય. અને જો આ સાચું હોય તો...

(Allain Robbe-Grilletના 'Dehumanizying Nature'નો ભાવાનુવાદ)

સૂચના :—આ વરસથી 'ઊહાપોહ'નું લવાજમ રૂ. ૫) રાખવામાં આવ્યું છે. આ અંક 'ઊહાપોહ'ના જૂના ગ્રાહકોને પણ મોકલવામાં આવ્યો છે. જે ગ્રાહકોએ લવાજમ મોકલ્યું ન હોય તે વેળાસર મોકલી આપે. જે ગ્રાહકોએ રૂ. ૩) મોકલ્યા છે તેઓ બાકીના રૂ. ૨) મોકલી આપે. જે ગ્રાહકો ગયા વરસની અધવચ્ચે ગ્રાહક થયા હોય તેઓએ ગયા વરસના અંક દીઠ ત્રીસ પૈસા કાપીને નવું લવાજમ મોકલી આપવું. 'ઊહાપોહ'નો ચૌદમો અંક માત્ર લવાજમ મોકલનાર ગ્રાહકોને જ રવાના કરવામાં આવશે. પ્રથમ અંકથી ગ્રાહક થવું આવશ્યક છે.

Regd No G 735

If God held all truth sealed up in his right hand and in his left hand the single, always active striving after truth even with the proviso that I would always and forever be in error—and if he told me 'choose!' I would humbly seize upon left hand and would say "Father, grant me this! Pure truth is surely for you alone"

—Lessing

માલિક તથા તંત્રીએ ચાક મુદ્રિત, ઘુમરાતપાગ, વડોદરા-૧ માં છપાવીને
ફ્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨ થી પ્રગટ કર્યું

ઊહાપોહ-૧૪

બે ડગલાં આગળ ત્રણ ડગલાં પાછળ*

નવલકથા, ટૂંકી વાર્તા અને કવિતા વિશે ય હવે ફરિયાદ કરવાનો વારો આવ્યો છે. પ્રયોગશીલતાની પાછળ જે કૌવત દેખાતું હતું તે પાંખું પડી ગયું છે અને છતાં પ્રયોગ કર્યા વિના તો કોઈ નોંધ જ નહીં લે એવી પણ નવા લેખકને ખાતરી થઈ ચૂકી છે. થોડા પ્રયોગો પર નજર નાંખી, એનાં બાહ્ય લક્ષણો તારવી લઈ એમાંથી કાર્યક્ષમ ફોર્મ્યૂલા બનાવી લઈ કશુંક ઉપજાવી કાઢવાની તદબીર કેટલાક ચતુરોને હાથ લાગી ગઈ છે. એથી નવી પેઢીની પીઠ થાબડવાને ઉત્સુક, ગઈ પેઢીના કોઈ મોડા મોડા ક્રાન્તિકારી થવા મથતા વૃદ્ધ વિવેચકને આ સદ્ભાવ પ્રગટ કરીને નવી પેઢીની નજીક સરવાની તક સાંપડે છે. પણ આ બધી તો અસાહિત્યિક પ્રવૃત્તિઓ છે, અને મને તો હવે લાગવા માંડ્યું છે કે અનેક પ્રયોગો કરીને, સુનિયોજિત પદ્ધતિએ ઘોંઘાટ મચાવનાર આ પેઢીને સૌથી ઓછી નિસ્બત હતી સાહિત્ય જોડે, સૌથી વધારે હતી પોતા જોડે. રુગ્ણ આત્મરતિ, આત્મવિશ્વાસનો દયાજનક અભાવ અને સૌથી મોખરે રહેવાની બાલિશ ગણતરીઓ સાથે હિચકારાપણાની નજીક બેસે એવી આક્રમક વૃત્તિ દેખાવા

---

* અથ વા : લેખક : જ્યોતિ કાપડીઆ
પ્રકાશક : નૂતન પ્રકાશન, લાડવાડા, વડોદરા
મૂલ્ય : સાડા બાર રૂપિયા

લાગી. આને પરિણામે આપણી સાચી સર્જકતાને કેટલું સહેવાનું આવ્યું તે તો હજી હવે સમજાશે.

'અથ વા' ને લેખકે કોઈ સાહિત્ય પ્રકારનું નામ આપીને ઓળખાવી નથી, છતાં એમા વસ્તુસંદર્ભ છે, પાત્રો છે અને એ સૃષ્ટિમાં અનુસ્યૂત થઈને રહેલી એક ચેતના છે. શીર્ષક સૂચવે છે તેમ એમાં જીવન વિશેના બીજા શક્ય વિકલ્પની વાત છે. જો મધુ રાયે આ નવલકથા લખી હોત તો એની શરૂઆત કંઈક આવી રીતે થાત: "તે દિવસે સવારે પણ રોજની જેમ રેડિયો પરથી પોણા-નવે ગુજરાતીમા સમાચાર પુષ્પા દેસાઈએ વાચી સંભળાવ્યા હતા. ટપાલી 'કેશવલાલ ઠક્કર'ના નામની ટપાલ નાંખી ગયો હતો. પણ કેશવલાલને થયું કે હવે બહુ થયું. હવે પોતે કેશવલાલ નથી, બીજું કશુ ગમે તે છે પણ કેશવલાલ તો હરગિઝ નથી."

પણ આ લેખકે એથી કંઈક જુદી રીતે કથાનો આરંભ કર્યો છે (અલબત્ત, એમાં બીજા પડઘાઓ તો સરવા કાન રાખનારાને સંભળાશે જ). પ્રારંભનો આ પરિચ્છેદ જુઓ. "—તો અહીથી સામી બાજુએ ચાલી જાઉં. પેલી મોટી ટ્રકને ચાલી જવા દઉં? અરે, આ શું કરે છે હેમન્ત? એનું ખસી ગયું છે કે શું? રમા તો પાછળ પડી ગઈ છે. એની ટેવ પ્રમાણે એ રોજ જ્યાં વળે છે ત્યાં જ વળી જશે અને હું.. અરે, હમણાં તો એ દેખાતો હતો ને ક્યાં ગયો, હમણાંથી બ્લડપ્રેસરને કારણે એનું મગજ... રસ્તાનો ડામર ઓગળતો હતો, એની બાફથી શ્વાસ રૂંધાતો હતો, ઉદાસી હવામાં મંડરાતી હતી, એના પર ચકલીના એક સરખા ચીંચીંનું ભરત ભરાતું હતું... સામે હતા માણસો, ઊંચા મંદિરની ફાટેલી પતાકા જેવા, અંધારામાં ઈશ્વરે ઘૂંટેલા આંકડા જેવા, ગેસ ચેમ્બર તરફ લઈ જવાતા યહૂદીઓનાં ટોળાં જેવા... હાશ, હવે થાક ખાઈ લઉં, ઝેર તો ઝેર—જરા એકલો ચાખી લઉં..."

અહીં પહેલો પરિચ્છેદ પૂરો થાય છે. 'તો' આપણી ભાષામાં વિકલ્પ, અનિશ્ચયનો વાચક છે. પણ નવલકથા પૂરી થાય છે ત્યાં પણ છેલ્લે આવે છે 'તો—.' આવું rounding up કંઈક કૃત્રિમ લાગે છે. અહીં જોઈ શકાશે કે જુદા ત્રણ અવાજોને લેખકે જુદા પાડ્યા નથી. શરૂઆતનો અવાજ હેમન્તનો છે, પછી રમાનો અવાજ સંભળાય છે, પછી વળી લેખક થોડું વાતાવરણ (અથવા ઉદ્દીપન વિભાવ) રચી આપવા વચ્ચે પ્રવેશે છે. એમાં 'મંડરાતી' જેવું બક્ષીશાઈ ક્રિયાપદ આવે છે એ એક સૂચક હકીકત છે કે લેખક જ્યાં પોતે પ્રવેશીને વર્ણન કરવા બેસે છે ત્યાં જ ફકીરની ગોદડી જેવી ભાત, બીજાઓની શૈલીના પડઘા—આ બધું પ્રવેશી જાય છે. વચમાં કહેવાતી

કવિતાની થોડી ટીપણી પણ ચોઢી દીધી છે.

એક સાથે જુદા જુદા ત્રણ અવાજો અડખેપડખે ગૂંથાતા આવે અને અવતરણ ચિહ્નોના અંતરાય ખસેડીને જોડાજોડ (જિન્દગીમાં હોય છે તેમ) આવી જાય તે યોગ્ય જ લાગે છે. પણ અહીં આ પદ્ધતિનો જોઈએ તેવો ઉપયોગ થયો નથી. (એનો સારો ઉપયોગ કેવો થઈ શકે એનું દષ્ટાન્ત જોવું હોય તો બર્નાર્ડ માલામુડની " My son the murderer " વાર્તા જોવી.) પછી વાર્તા આગળ ચાલે છે. કોઈ ગલીમાં પહોંચી જઈને એ કશી યોજના કે કલ્પના વિના એક ઘર આગળ ઊભો રહી જઈને બારણું ઠોકે છે. એક સગર્ભા સ્ત્રી બારણું ખોલે છે એના ચહેરા પર અવિશ્વાસ છે, એ પૂરું બારણું ખોલતી નથી પણ એને મન તો આ માનવી ઈશ્વરે મોકલેલો ફિરસ્તો છે. (અને હવે કથાના થોડા કાકતાલીય અંશો ઊપસી આવે છે). એ ક્રિશ્ચિયન બાઈનો પતિ ભાગી ગયો છે. કોઈ સાર સંભાળ રાખનાર નથી. ડૂબતો તરણાંને બાઝે તેમ એ આ આગંતુકનો આધાર સ્વીકારી લે છે અને આમ હેમન્તનો નવો વિકલ્પ આકાર લે છે. આમાં લેખકની inventiveness નો પરિચય થાય છે, પણ જે પરિસ્થિતિ ઊભી કરી તેની શક્યતાઓને પારખવાનું ગજું એમનામાં નથી. આમ છતાં સગર્ભા રૂથ અને હેમન્ત વચ્ચેના કેટલાક પ્રસંગોનું આલેખન સારી શક્તિ બતાવે છે. એ પૈકીના બે પ્રસંગો જોઈએ :

" ટ્રૉપિકલ જંગલના ભેજમાં જીવનારા પ્રાણીની જેમ તે રાતે એ અસ્વસ્થ થઈ ઊઠયો. કોઈ માદાની શોધમાં નીકળેલા નરના કંઠમાં જેવું ઘોઘરાપણું હોય તેવું ઘોઘરાપણું એના અવાજમાં હતું. એને ગળે ખખરી બાઝી ગઈ હતી, છતાં એ ચિત્કાર કરીને રૂથને આહ્વાન આપવા ઇચ્છતો હતો. એ હાંફતો હતો, એને શરીરે પરસેવો છૂટતો હતો. રૂથના ઓરડાની ખુલ્લી બારી આગળ જઇને એ ઊભો રહ્યો. શેરીના દીવાના ઓરડામાં પ્રવેશતા અજવાળામાં એણે રૂથની આકૃતિને જોઈ. એનું પુષ્ટ ગર્ભવાળું ઉદર ઊંચું નીચું થતું હતું. એના હાથ સળવળ્યા. ગર્ભની અંદરના કુણાં માંસપિણ્ડને હાથમાં લઈને મસળી નાખવાની ઇચ્છા થઈ. એ એક દ્વાર છે જેને બંધ કરી શકાયું નથી. એ દ્વાર જ મરણનું દ્વાર ખોલે છે માટે …એ બારીમાંથી કૂદીને અંદર ગયો. રૂથ થોડું કણસતી કણસતી અસ્પષ્ટ બબડી અને પાછો એનો શ્વાસ સંભળાવા લાગ્યો. એણે પાસે જઈને રૂથને જોઈ. એના હોઠ પર પરસેવાની ટસરો હતી. એની ભીનાશથી એ પોતાની બળતી આંખોને ઠારવા માગતો હતો. એના શરીરમાંથી આવતી ઉત્તપ્ત વાસને સૂંઘીને એ મત્ત બનવા ઇચ્છતો હતો

પણ એણે જોયું તો આ શરીર પરનું રથનું મુખ સાવ કોમળ અસહાય શિશુના જેવું હતું. એની બંધ આંખો પારદર્શી લાગતી હતી. આ જોઈને એને એક વિચિત્ર ઇચ્છા થઈ આવી : લાવ, આ ગર્ભથી કલુષિત દેહથી આ માસુમ મુખને છૂટું કરું. આ બે સાથે શા માટે હોઈ શકે ? અને એણે સીવવાના સંચા પર પડેલી કાતર લીધી, હાથ ઉગામ્યો, કાતરની ધાર દીવાના અજવાળામાં ચમકી ઊઠી, એની આંખ સહેજ ઝંખવાઈ ગઈ, એ નિશાન ચૂક્યો, ઓશિકું હાલવાથી રથ જાગી. એણે પથારીમાં પડેલી કાતર જોઈ નહીં. હેમન્તને જોઈને એ ચીસ પાડી ઊઠી નહીં. હેમન્ત ટ્રોપિકલ જંગલની ભેજવાળી કાદવિયા ભોંયમાં જાણે ઊંડે ને ઊંડે ખૂંપતો ગયો.'

અહીં લેખક હેમન્તનો દોર પોતાના હાથમાં લઈ લે છે એથી લાભ થયો નથી. બે આશયો અહીં ભેગા થઈ ગયા છે. જરા સનસનાટી ઊભી કરે એવું દૃશ્ય પણ યોજવું છે અને કથાની શરૂઆતમાં જ પ્રતિજ્ઞા-પૂર્વક જે 'અથ વા'ના વિકલ્પની વાત કરવી છે તેનું સૂચન પણ કરતા રહેવું છે. રથમાં પણ 'અથ વા' છે. એના ઉત્તમાંગ અને અધમાંગ આ 'અથ વા'થી સંધાયેલાં છે. પણ આની સાથે અન્ય કામુકતાની સેળભેળ કરી દીધાથી મુખ્ય મુદ્દો ઝાંખો પડી જાય છે.

બીજો પ્રસંગ એથી જુદો છે અને કંઈક વધુ સૂક્ષ્મ છે, માટે જ લેખકની વધુ આકરી કસોટી કરે એવો છે :

બે જોડ બાબાસુટ, બેબીફ્રૂકના બે ડઝ્ઝા...યાદી પૂરી થઈ ને બધું બંધાઈને આવે તેની એ રાહ જોતો ઊભો ત્યાં ગ્લાસ ડોરની બીજી બાજુએ પીઠ કરીને ઊભેલી એક સ્ત્રીને જોઈને એ ચોંકી ઊઠ્યો. એ રેખાઓ, એનો વળાંક, એ થોડી થોડી વારે જમણો પગ ઊંચો કરીને જાણે કશુંક કરડ્યું હોય તેમ વાંકા વળીને જોવાની ટેવ અને ખાસ તો એ કાયામાં રહેલી અલસતા—તરત એ પારખી ગયો. એને અંદર આવવું હશે કે એ કોઈની રાહ જોતી બહાર ઊભી હશે ? કોણ હશે એ ? રમા, હું હેમન્ત નથી ને તું રમા નથી. ચાલ, ભૂતકાળની બાઝેલી લીલને દૂર કરીને એકબીજાને ફરી જોઈએ. શું દેખાશે એમ પૂછે છે ? જે દેખાય તે—ત્યાં એક પુરુષ રમાની પાસે આવીને ઊભો રહ્યો. કદાચ એ હસી હશે, કદાચ દ્વિધામાં પડી હશે પણ એણે હાથ લંબાવ્યો નહીં. હેમન્ત અકળાયો, કરાક આવેગથી એ બંને ખેંચાતા કેમ નથી ? શું સૃષ્ટિમાંથી એ ધર્મહીન નીતિહીન આકર્ષણનો વેગ ઓસરી ગયો છે... એ પોતા પર ધૂંધવાયો. ફરી એ બધું સંભારવા ઇચ્છતો નહોતો. આથી એ અંદર વળ્યો. સ્ટોરમાંની અનેક વસ્તુઓને જાણે કુતૂહલથી જોવા લાગ્યો,

પણ એના કાન સરવા હતા. બારણું ખૂલ્યું. રમા અંદર આવી. એનો અવાજ સાંભળ્યો. એના 'બ'માં આછો ભળી જતો 'ઓ'કાર, એના પ્રશ્નનો ઠસ્સો, એની વાક્યને અર્ધેથી છોડી દેવાની ટેવ—આમાંનું કશું જ બદલાયું નહોતું. એ હજુ જાણે એની જગ્યાએ જઈને ઊભો રહી શકે છે. બસ; એક જ ડગલું અને ફરી આખી દુનિયા બદલાઈ જાય, ત્યાં રમા એની પાસેથી પસાર થઈ ગઈ. દૂરથી એના શ્વાસને ઓળખવાનો દાવો કરનારી રમા ઘસાઈને જતી રહી છતાં કશું જ નહીં બન્યું. એને બધું જ માટે બાજુ છૂટું પડીને વિખેરાઈ જતું લાગ્યું. કણ કણ થઈને વેરાઈ જતું લાગ્યું. મોંમાથાં વિનાનાં જીવાણુઓ માત્ર ફરશ પર રેંગતા હતા, જોડાતા નહોતા, હવામાં ખદબદતા હતા, એની આંખોમાં તરવરતા હતા, એના શ્વાસને બાઝતા હતા. એ ચીસ પાડવા જતો હતો ત્યાં એણે સાંભળ્યું: લો મિસ્ટર, તમારું પૅકેટ."

આ પરિચ્છેદ વધુ નિરાશાજનક છે. અહીં પેલી 'અથ વા'ની વાત વધુ સ્થૂળ રૂપે કહેવાઈ છે. સમયને ઊલટા-સુલટો કરી શકાતો નથી, છતાં હઠીલું મન એવું કરવા ઇચ્છે છે, કેવળ પરિચિતતાને પ્રેમ ગણી લઈએ છીએ છતાં એને એક કરનારું કશું મૂળભૂત તત્ત્વ રહ્યું નથી— આવાં રેઢિયાળ સૂચનો કરવાના લોભમાં આ પરિસ્થિતિને એમણે સંકેલી લીધી છે. આ મુદ્દો વિચારતાં એક બીજી વાત પણ સૂઝે છે અને તે એ કે ફિરસ્તાગીરી તો નવો લેખક પણ છોડવા માગતો નથી. એ ખુદાનો બંદો નહીં હોય તો દર્દનો બંદો બનવાનો ડોળ કરે છે. હેમન્તને શું મળે છે? જે પોતાનું છે (અને જુઓ કે પ્રારંભમાં રમાને બાળકને લઈને જતી બતાવી છે તે બાળકનો પછી ઉલ્લેખ પણ નથી.) તેને એ પોતાનું કરી શકતો નથી, રૂથના ગર્ભમાં જે બીજાનું બાળક છે તેને એ કેવળ માંસપિણ્ડ ગણીને મસળી નાખવા માગે છે. એ કેવળ કાદવિયા ભેજમાં ઊંડે ખૂંપે છે. ખરું જોતાં અહીં જ 'અથ વા'ની વૈચારિક દૃષ્ટિએ પણ નિષ્ફળતા રહેલી છે: વિકલ્પ તે આ જીવનસંદર્ભ કે સમયરેખાની બહાર નથી. તમે સમયનાં કોચલાંને જ તોડવા માગતા હો, સ્મૃતિને પણ છેદવા માગતા હો તો આથી પ્રગલ્ભ કલ્પનાશક્તિ અને સર્જકતાનો ખપ પડે. આ માટે જીવનને 'ફેબલ'ની સંકુલ છતાં સરલ રચનામાં સારવવા છતાં 'alert contours of fact' અળપાઈ નહીં જાય તે જાળવવું પડે, એને માટે વધુ સૂક્ષ્મ કલાસૂઝની અપેક્ષા રહે.

વાસ્તવિકતા પ્રત્યેનું આપણા સર્જકોનું વલણ પણ સમજવા જેવું છે. એ નર્યો છબિરાગી વીગતપ્રચુર વાસ્તવવાદી બનવા માગતો નથી કારણ

કે એટલો વાસ્તવનો એને અપરોક્ષ પરિચય નથી અને હવે એ ફેશન રહી નથી, બીજી બાજુથી નર્યું exotic મરજવાની એની પૂરી તાકાત નથી, એની યદૃચ્છાની દોટ બહુ દૂર જતી નથી. ઉટપટાંગ બખરડા, કવિતાનાં ટપકાં અને વિન્યાસની ગણતરીપૂર્વકની વ્યસ્તતાથી એ સરરિયાલિસ્ટ બન્યાનો સંતોષ માણી લે છે, કારણ કે એ હજુ દિલચોરી કરીને પૂરું સર્જનકર્મ આચરવા ઇચ્છતો નથી, નવું કરવું છે એવી દાનત છે છતાં જે પ્રચલિત છે તે તરફ પાછા વળી જવાની ટેવ પણ ભૂંસી નાખવી નથી. આ દ્વિધા આપણી સર્જકતા માટે વિધ્વંસક નીવડશે એવું લાગે છે.

આ કૃતિમા ગદ્ય મૌલિક બનતું નથી એ સૌથી ખૂંચે એવું છે. ગાંધી યુગની સુન્દરમ્ ઉમાશંકર વગેરેની કવિતામાં કાવ્યબાનીનો એવો લઘુતમ દહભાજક હાંસલ થઈ ગયો કે આસાની આવી ગઈ, મૌલિકતા ભુંસાઈ ગઈ. આ પેઢીના સર્જનાત્મક ગદ્ય વિશે પણ એવું જ બનવાનો ભય તોળાઈ રહ્યો છે. ગદ્યની જે બે ત્રણ શૈલીઓ અત્યારે પ્રચલિત છે તેનું સાધણ અહીં જોવા મળે છે. કાલક્રમને વ્યસ્ત કરવાનો ઉદ્યમ પણ જોવા મળે છે, પણ તે તદબીર જ બની રહે છે. હવે આપણા નવલકથાકારે કવિતાથી પણ સાવધ રહેવું પડશે. કવિતાનો રેલો બધે રેલાઈ જતો જોવામાં આવે છે. આ કૃતિ એના લેખકને પણ આગળ આગળ ચીંધે એવું ઇચ્છીએ.

—સુરેશ હ. જોષી

પુસ્તક-પરિચય

તાત્સુહિકો શિબુસાવા કૃત 'ધ લાઇફ ઑવ્ ધ માર્કી દ સાદ' જીવનચરિત્ર વાંચીને પ્રખ્યાત જાપાની લેખક યુકિઓ મિશિમાને જીવનચરિત્રના નાયકની પત્નીના વર્તાવથી આશ્ચર્ય થયું. જેલમાં લાંબો કારાવાસ ભોગવતા માર્કી પ્રત્યે ખૂબ વફાદારી ધરાવતી તેની પત્ની માર્કીની મુક્તિની પળે તેનો ત્યાગ કરવા તત્પર બની એ ભારે આશ્ચર્યની વાત હતી. આ પરિવર્તન પાછળ કોઈ ગંભીર ભૂમિકા, માનવ સંબંધની કશીક તરલતા રહી હોવી જોઈએ એમ

જમાઈના બવા દોષ ભૂલી જવા માટે તૈયાર થાય છે પણ રત્ને સિમિતનને બોલાવીને સાધ્વી થઈ જવાનો અડગ નિર્ણય જાહેર કરે છે, ઘણી સમજાવટ છતા તે પોતાના નિર્ણયમા મક્કમ રહે છે છલ્લે માકી રત્નેને મળવા આવે છે પણ રત્ને એને મળવાની સદતર ના પાડી દે છે

જીવનચરિત્ર પરથી નાટક લખવામા સૌથી મોટી મુશ્કેલી સમયપટની છે આ નાટકનો સમયપટ અઢાર વર્ષ સુધી વિસ્તરેલો છે સામાન્ય રીતે નાટકમા આટલો બધા સમયપટ લેવામા આવતો નથી કારણ કે એટલા બધા સમયનો આભાસ ઊભો કરવો બહુ અઘરુ હોય છે છતા અહી આ મુશ્કેલીમાથી મિશિમાએ ઊગરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તેમણે આ દીર્ઘ સમયપટમાથી ત્રણ બિન્દુઓ પસદ કર્યા, પ્રથમ બિન્દુ પર ઊભા રહીને સર્જક માકીના ભૂતકાળનુ આલેખન કર્યુ છે એની સામે વર્તમાનને મૂકીને જુએ છે બીજુ સમયનુ બિન્દુ ૭ વરસ પછીનુ સર્જક પસદ કરે છે પતિની મુક્તિના સમાચાર જાણીને એ આનદવિભોર બની જાય છે અને ૭ વરસ પહેલાના પોતાના અનુભવ સાથે વર્તમાનને તે સાકળે છે ૭ વરસ પહેલા બની ગયેલી ઘટનાની વીગતો તાજી થાય છે ભૂતકાળમા બનેલી નાની નાની ઘટનાઓ એણે પોતાના ચિત્તમા અક્ષરશ સઘરી રાખેલી હતી તેનુ પણ નિરૂપણ સર્જક કરાવે છે તેવી જ રીતે ત્રીજુ સમયનુ બિન્દુ તેઓ બાર વરસ પછીનુ પસદ કરે છે, એ બાર વરસના ભૂતકાળની સ્મૃતિઓ ઉકટતાથી નાટકમા વર્ણન પામી છે

નાટકનો પ્રારભ સાકેના પાત્રથી થાય છે મોર્યિયો પોતાના જમાઈની મુક્તિ માટે એક બાજુ વેશ્યાને બોલાવે છે જ્યારે બીજી બાજુ સાધ્વીને બોલાવે છે આ પરિસ્થિતિમા રહેલો વ્યગ ઉઘાડો જ છે મુક્તિ માટે એકલા પુણ્યની જરૂર નથી પડતી, સાથે સાથે પાપની પણ જરૂર પડે છે આ બન્ને તત્ત્વોને એક બીજા સાથે અથડાવીને જાણે એક બીજાની કસોટી કરવા ધારી હોય એવી રીતે નાટચકારે બન્નેને ઉપયોગમા લીધા છે સાકે ઘોડેસ્વારી કરીને આવેલી છે તે ઉશ્કેરાયેલી અવસ્થામા હાથમા ચાબૂક પકડીને આમથી તેમ આટા મારે છે ઘોડાનો આ રીતનો પરોક્ષ ઉલ્લેખ નાટકમા બહુ મહત્ત્વનો બને છે પાછળથી મોર્યિયો ઘોડાની સાથે પોતાના જમાઈની વાત સાકળી લે છે બીજી બાજુએ ચાબૂક સાથે સકળાયેલ વિષાદ, વેદના, લોહી નાટકમા ખૂબ જ ઘૂમરાયા કરે છે સાકેના હાથમા ચાબૂક દેખાય છે બીજા પાત્રોના હાથમા ચાબૂક દેખાતી નથી એટલો જ માત્ર ભેદ છે દરેક પાત્ર બીજા પાત્ર સાથે ચાબૂક લઈને વર્તતુ હોય એમ આપણને લાગે છે નાટકમા સૌથી વધુ ઘૂમરાયા કરતુ કલ્પન લોહીનુ છે લાલ

ચન્દ્ર, ચન્દ્રનો પ્રકાશ પથારી પર પડતાં સો સો કુમારિકાઓના લોહીથી ભિંજાયેલી પથારી, લોહીથી ખરડાયેલા હાથ, ધુમ્મસના આવરણમાં નહેરને કાંઠે કાળજાના રંગ જેવો ઊગતો ચન્દ્ર, સ્વપ્નમાં આવતું લોહીનું સરોવર, લોહીથી ભરેલાં સંતરા—આ રીતે નાટકમાં લોહી જાણે સર્વ કાંઈને આવરીને પડ્યું હોય એમ લાગે છે. '

નાટ્યકારની પહેલી કસોટી exposition માં થતી હોય છે. ઘણી વખત કેટલાક નાટ્યકારો exposition માં જ નાટકનો અડધો ભાગ રોકી લેતા હોય છે, તો ઘણી વખત કેટલાક નાટ્યકારો ભૂતકાળની માહિતી ગમે તે પાત્ર દ્વારા કહેવડાવીને સન્તોષ માને છે પણ નાટકમાં ' પાંચ વરસ પહેલાં આમ બન્યું હતું ' એમ કહીને વસ્તુનું સૂચન થઈ શકતું નથી. દરેક ઉક્તિ, પછી તેમાં નરી માહિતી જ કેમ ન હોય, વક્તાના ચારિત્ર્યને પ્રગટ કરતી હોવી જ જોઈએ. એ રીતે અહીં માર્કીનાં દુષ્કૃત્યોની વાત સાફોંના પાત્ર દ્વારા નાટ્યકારે કહેવડાવી છે. માર્કી પણ ચાબૂક વીંઝીને છોકરીઓને ફટકારતો હતો અને અહીં આગળ સાફોં પણ ચાબૂક વીંઝતા વીંઝતા એ વાત સિમિયેનને નથી સાંભળવી તે છતાં કહી બતાવે છે. આ રીતે તે માર્કી સાથે તાદાત્મ્ય અનુભવે છે, માર્કી સાથેનું તાદાત્મ્ય મોર્થિયો, રને પણ ઉત્કટતાથી અનુભવે છે અને પાછળથી સાફોં પ્રગલ્ભતાપૂર્વક આ તાદાત્મ્યની જાહેરાત—He (Alphonse) was myself ' કરે છે. માર્કીનાં દુષ્કૃત્યોને સાફોં ચમત્કાર કહીને ઓળખાવે છે, તેની દૃષ્ટિએ માર્કી નિશ્ચિતતાના સ્તર પર સ્તર ગોઠવતો જાય છે ત્યારે આવા ચમત્કારો સર્જાય છે, પાછળથી રને પણ કબૂલે છે કે માર્કી અસદ્ તત્ત્વોનો ઢગલો કરીને ઈશ્વર સુધી પહોંચવા માટે મથે છે. રને અને સાફોંનાં વ્યક્તિત્વ અન્યોન્યનાં પૂરક હોય એ રીતે નિરૂપાયેલાં છે. અંક બીજામાં જ્યારે રને પોતાની બહેનને કહે છે કે મેં તો તારો ઉપયોગ એક સાધન તરીકે કર્યો હતો ત્યારે થોડી વાર પછી આવતી સાફોં જતી વખતે આન્નને કહે છે-તું તો સાધન છે, ઘડીકમાં તારી માનું, ઘડીકમાં તારી બહેનનું, એ રીતે પણ સાફો રનેની દિશામાં જ વિચાર કરે છે અને આલ્ફોન્ઝને સાચી રીતે આ પાત્રો સમજી શકયાં છે. એટલું જ નહીં સિમિયેન અને રને પણ અન્યોન્યના પૂરક છે, જ્યારે માર્કીનું પાત્ર દરેક પાત્રનું પૂરક બની રહે છે.

પૂર્વભૂમિકારૂપે જેટજેટલી વીગતો પાત્રો ઉચ્ચારે છે. એ દરેક વીગત પાત્રને ઉઠાવ આપે તેવી છે. દા. ત. મોર્થિયો રનેના લગ્નનો ઉલ્લેખ કરે છે ત્યારે સાફોં બોલે છે: ' લગ્નને લીધે રાજકુટુમ્બ સાથે તમારો સમ્બન્ધ બંધાયો. ' તે આ ઉક્તિ દ્વારા

મોર્થિયેાનેા સ્વાર્થી સ્વભાવ ઉઘાડો પાડવા મથે છે બીજી બાજુએ મોર્થિયેા કદી વેશ્યાનેા પડછાયેા પણ ઝીલવા તૈયાર ન હતી એના કરતા પેાતાની વ્યક્તિતા ચડિયાતી છે એ પણ બતાવવા મથે છે. વળી આલ્ફોન્ઝની (માર્કીની) ક્રૂરતાનેા ઉલેખ કરતી વખતે એમ કહે છે " આલ્ફોન્ઝ ' અમુક ધધાવાળી સ્ત્રી 'ની સાથે આમ વર્ત્યો "—મોર્થિયેા આ રીતે પેાતાની જીભે વેશ્યા શબ્દ પણ લાવવા માગતી નથી, એ રીતે પેાતાની પવિત્રતા જાળવી રાખવા માગે છે. આ રીતે દરેક વીગતની સાથે ચરિત્રાત્મક લાક્ષણિકતાએા સાકળી લેવામા આવી છે.

સાર્ફોની દૃષ્ટિએ માર્કીને આ પ્રકારની વિકૃતિમાથી આનદ મળે છે, મોર્થિયેા માર્કીને સાદ કુટુબનુ પરિપક્વ ઝેરી ફળ માને છે જ્યારે સાર્ફો એને ઝેરી ફળ માનવાને બદલે લોહીથી ભરેલા સનરા માને છે આમ આ બે પાત્રોનેા વિરોધાભાસ લેખકે યેાજ્યેા છે પણ છતા મોર્થિયેા સાર્ફોની જ કક્ષાની છે. મોર્થિએા અને રને વચ્ચે, રને અને રને વચ્ચે લેખકે પ્રચડ વિરોધાભાસેા ઉપજાવી આપ્યા છે

મોર્થિયેા ઇચ્છે છે કે સાર્ફો પેાતાની કાયાનેા ઉપયેાગ કરીને હાઇકોર્ટનેા હુકમ ફેરવવામા મદદ કરે. જો કે આટલી સ્પષ્ટતા તે પેાતે તેા કરતી જ નથી સાર્ફો જ આ પ્રકારની સ્પષ્ટતા કરીને તેને એ પાપમાથી ઉગારી લે છે માર્કી પેાતાની વિકૃતિને સન્તેાષવા માટે બીજી સ્ત્રીએાનેા સાધન લેખે ઉપયેાગ કરતેા હતેા તેની ટીકા કરનાર મોર્થિયેા વેશ્યાનેા સાધન તરીકે ઉપયેાગ કરતા જરા ય અચકાતી નથી. ને પણ આન્નેાનો સાધન તરીકે ઉપયેાગ કરે છે એક માનવ આમ બીજા માનવનેા આ રીતે જે ઉપયેાગ કરતેા હેાય છે તેમા રહેલી કરુણા અને વેદનાને અહી સુન્દર રીતે મૂર્ત કરી બતાવ્યા છે એક બાજુ પ્રતિષ્ઠાનેા મહિમા ગાનારી મોર્થિયેા અને બીજી બાજુ ' અમુક ધધાવાળી સ્ત્રી ' ને પગે પડનારી મોર્થિયેાના વ્યક્તિત્વના આ વિરોધાભાસી અશેા ઉદ્ભવે છે તેા એ પાત્રની સુસગત પરિસ્થિતિમાથી જ. એટલે આપણે પાત્રના દેખીતી રીતે વિરોધાભાસી લાગતા અશેાને જોડી શકીએ છીએ

નવલકથા ટૂકી વાર્તામા તેા પાત્રોના સવાદની પડખે પાત્રોના વિચારોને મૂકીને એમ કહી શકાય કે ' આમ બેાલી ખરી પણ તેના મનમા એથી જુદા જ વિચારો રમતા હતા—નાટકમા આવી રીતે પાત્રોના મનેાજગત સુધી પહેાચી શકાતુ નથી. નાટ્યકારે તેા હેાઠ પરની ઉક્તિ પરથી જ તેના ચિત્તમા રમતા વિચારોની ભૂમિકા સુધી જવાનુ હેાય છે. મિશિમા પાત્રોના ચિત્તમા ચાલતા વિચારોને પણ ઉક્તિએા દ્વારા પ્રગટાવી શક્યા છે. મોર્થિયેાની વિદાય લેતી વખતે

સાક્રૅાં એને પૂછે છેઃ માક્રૂા તારી સાથે કઈ રીતે વર્તે છે! રને આનો ઉત્તર જલદી આપી શકતી નથી. પ્રશ્ન ન સમજ્યાનો દેખાવ કરે છે અને પછી જવાબ આપે છે 'પતિ જેવી રીતે પત્ની સાથે વર્તે તેવી રીતે.'— આ ઉક્તિ તેના હૃદયમાં ચાલતા વિચારોથી જુદા જ પ્રકારની છે એ તરત જ આપણે સમજી જઈએ છીએ. આ દાંભિકતા તેની મા તરત પારખી જાય છે અને એટલા માટે સાક્રૅાં અને સિમિયેનના ગયા પછી એવા ઉત્તર માટે અભિનંદન આપે છે અને સાથે સાથે એમાંથી નાટકની વસ્તુસંકલના વિકસે છે, રનેનું દામ્પત્ય જીવન કેવું છે એ જાણવા માટે મોર્થિયો રને અને માક્રૂા પાછળ જાસૂસ મૂકે છે. જાસૂસે રને સાથેનો માક્રૂાનો વર્તાવ મોર્થિયોને જણાવી દીધો.

નાટકના સૂચિત્ર પાત્ર માક્રૂામાં જ પરપીડન વૃત્તિ છે એવું નથી (વળી તેનામાં માત્ર પરપીડન વૃત્તિ છે એવું પણ નથી, તે પોતાને પણ આત્મપીડનની પરિસ્થિતિમાં મૂકી જુએ છે,) મોર્થિયોમાં પણ આ પીડન વૃત્તિ રહેલી છે. પોતાની દીકરીનું પાતિવ્રત્ય તેનાથી જિરવાતું નથી. તેની ઉક્તિઓ પાછળ એક પ્રકારની દાહકતા રહેલી હોય છે. એટલા જ માટે રને એકાંતથી, પોતાના ભૂતકાળથી જ્યારે કંટાળીને મા પાસે આવે છે ત્યારે મોર્થિયો રને આગળ વારંવાર ભૂતકાળની વાત કરીને રનેને થતી વેદનામાંથી આનંદ પામવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પછી પણ તેને દુઃખી કરવાના આશયથી મોર્થિયો વારંવાર ભૂતકાળની સ્મૃતિને લઈ આવે છે. આ રીતે નાટયકારે બે પ્રયોજનો સિદ્ધ કર્યાં, આ નિમિત્તે ભૂતકાળની ઘટનાઓ પણ નિરૂપાય છે અને સાથે પાત્રોનું વ્યક્તિત્વ સિદ્ધ થાય છે; મોર્થિયો પણ પોતાના જમાઈની કક્ષાએ પહોંચીને પોતાની સગી દીકરીને આ રીતે હેરાન કરે છે. સિમિયેને તો મોર્થિયોની ખૂબ પ્રશંસા કરી હતી, કારણ કે તે ખૂબ દૂરથી તેને જોવાનો પ્રયત્ન કરે છે પણ રને તો પાસે હતી (આ રીતે જો સિમિયેન નજીક આવે તો તે રને બની જાય, રને જો દૂર જાય તો સિમિયેન બની જાય— આ બંનેનાં પાત્રો સદ્દગુણી છે, સિમિયેન પણ માક્રૂાને સમજવામાં સફળ થાય છે.) એટલે જ તે કહે છે: 'રસ્તે બેસીને ભીખ માગતી કુષ્ઠરોગથી પીડાતી ભિખારણ હું નથી.' મોર્થિયોએ વેશ્યા પાસે ભીખ માગેલી અને તે પણ દંભને ઉછેરવા માટે ઉપયોગી નીવડતા ગૌરવની. રનેને આવા મિથ્યાગૌરવની કશી તમા ન હતી, એ તો પતિના અને પોતાના ભૂતકાળના પ્રસંગોને એક સૂત્રે સાંકળીને તપાસી જુએ છે. મધુરજની માણવા જતી વખતે ફૂલોને દારૂ પાતો માક્રૂા, સસલાના હૃદયને બે હાથે ચીરી નાખતો માક્રૂા— એ રીતે

તેના બને પાસાને તે એકાકાર કરીને તપાસે છે અને આ તપાસતી વખતે તે એટલુ તો તાદાત્મ્ય અનુભવે છે કે તેના હૃદયમા પતિનુ પાપ અને પાપની મૂર્તિ એકાકાર થઈ જાય છે વેશ્યા પર ચાબૂક વીઝતી માક્કીની આગળીઓ અને પોતાના ખભા પરથી વસ્ત્ર ઉતારતી તેની આગળીઓ બને એકાકાર બની ચૂકી તે જુએ છે સાફાને તો આ પ્રતીતિ કચારની થઈ ચૂકી હતી એટલા જ માટે મોર્થિયોને તે કહે છે—સાદ કુટુમ્બ રૂપી ગરુડના બે માથા છે, એક ગૌરવનુ, બીજુ અસદ્નુ તમે એકના ભોગે બીજુ સાચવવા માગો છો, પણ આલ્ફ્રેન્ઝની આ વિકૃતિની પાછળ ગુલાબની મુનાયમતા પણ રહેલી છે ૭ વરસ પછી રને આ જ વાતને વિસ્તારીને કહે છે 'તુ જગત વિશે કશુ જ જાણતી નથી અહી તો ગુલાબ અને સાપ બને સહોદર છે રાત્રે બંને એકબીજાના આકાર ધારણ કરી લે છે, સાપના ગાલ રાતા બની જાય છે અને ગુલાબ ચળકતી કાચળીવાળુ દેખાય છે—આ રીતે સદ્ અસદ્નુ દ્વન્દ્વ અવિભાજ્ય છે એ રને બહુ સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકી છે માક્કીમાથી જ્યારે આ દ્વન્દ્વ અદૃશ્ય થઈ ગયુ ત્યાર તે માત્ર પોતાનો નામોચ્ચાર કરવાનુ જ ગૌરવ જાળવી શક્યો. આમ છતા એ આલ્ફ્રેન્ઝને સુધારવાનુ વચન આપે છે

ત્યા તો આન્નના આગમનથી આખી પરિસ્થિતિ બદલાઈ જાય છે આન્ન એને મળવા માગતી જ નથી બને બહેનોને એકબીજાની નજીક લાવીને દૂર ધકેલી દેનારુ તત્ત્વ તો દુષ્ટતાનુ જ છે આન્ન દ્વારા મોર્થિયોને જમાઈની વાત જાણવા મળે છે, રનેએ આન્ન અને માક્કીના પ્રણયની વાત છૂપાવી એટલે રને પર ગુસ્સે થઈને વેરની ભૂમિકાનો આરભ કરે છે, પાત્રમા અને પરિસ્થિતિમા આવતુ આ પરિવર્તન નાટકમા મહત્ત્વનુ નીવડે છે મોર્થિયો આત્મપીડન (પોતાની દીકરીના દુ:ખથી આખરે તો પોતાને દુ:ખ જ થવાનુ છે) અને પરપીડનથી પ્રેરાઈને માક્કીની મુક્તિ માટેના પ્રયત્નો બધ કરી દે છે

નાટકનો બીજો અક ૭ વરસ પછી શરૂ થાય છે નાટ્યકારની અહી કસોટી થઈ છે *Flash back*ની પદ્ધતિનો ઉપયોગ કરીને ભૂતકાળને રજૂ કરવાને બદલે અહી આગળ પાત્રો દ્વારા ભૂતકાળની ઘટનાઓનો ઉલ્લેખ કરવામા આવ્યો છે નાટકમા આવી પદ્ધતિ યોજી ન શકાય, આમ છતા અહી આગળ ભૂતકાળની સ્મૃતિ અથવા ઘટનાનુ આલેખન બે પાત્રોની વચ્ચેની ભૂમિકાને વિકસાવીને વિસ્ફોટ જન્માવતા બિન્દુઓએ કર્યું છે

બીજા અકના પ્રારભમા આન્ન પોતાની મોટી બેનને માક્કીની મુક્તિ બદલ કોર્ટનો નિર્ણય જાહેર કરતો પત્ર આપે છે એ પત્ર વાચીને આનન્દિત થઈને રને ૭ વરસ પહેલાના પોતાના

અનુભવને અને વર્તમાન અનુભવને સાંકળે છે. બધી સ્મૃતિઓ ચિત્તમાં સળવળે છે અને એના આલેખનથી નાટ્યકારે ૭ વરસનો આભાસ ઊભો કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.રનેએ તો આ ૭ વરસ પુષ્કળ ગરીબાઈમાં વિતાવ્યાં હતાં. માથી ઝઘડીને તે હોટલમાં રહેતી હતી, પણ વેદના, ગરીબાઈથી કંતાયેલી રને કાવ્યાત્મક ભાષા ઉચ્ચારે છે :' જ્યારે કિલ્લા આગળનું ઘાસ લીલું બન્યું, થીજી ગયેલી ધરતી પર હૂંફાળો સૂર્યપ્રકાશ અને પંખીઓનો ફફડાટ પડ્યો ત્યારે મને આલ્ફ્રેન્ઝની મુક્તિના ભણકારા વાગ્યા. '— ' કાદવમાં ચમકતા સુવર્ણકણ જેવું સુખ તો નરકની આબોહવામાં જીવતું હોય છે; '— પોતાને શિરે જે દુઃખ આવ્યું છે તે દુઃખમાં પણ આવી ભાષા સર્જીને તે એ રીતનો આનન્દ પામવા મથી રહી છે. રનેની આ કરુણા સર્જકે ખૂબ જ સામર્થ્યપૂર્વક આમ પ્રગટાવી આપી છે. એની જેમ આન્ન પણ કાવ્યાત્મક ભાષામાં વાત કરે છે, પણ તેની પાછળ તેનો આશય જાણે કે એ રીતે રનેની સરસાઈ મેળવવાનો છે–આલ્ફ્રેન્ઝની બાબતમાં તો બંને બહેનો પ્રતિસ્પર્ધી હતી. એટલે આન્ન પણ રનેને કહે છેઃ ' ધુમ્મસના આવરણમાં નહેરને કાંઠે ઊગતો રાતો, કાળજાના રંગ જેવો ચન્દ્ર, અસ્તવ્યસ્ત શય્યા, મેન્ડોલીન વગાડતો આલ્ફ્રેન્ઝ, દરિયાની સફેદ રેતી પર ધોવાયેલી sea weed ના જેવી પથારી સાથે ગૂંથાયેલાં દરિયાની ખારાશ, દરિયાનો ભેજ...' આન્નની આવી કાવ્યાત્મક ઉક્તિઓ રનેના ઝિલાયેલા પડઘા જેવી જ લાગે છે.

આ ૭ વરસમાં સાક્કીના પાપની કક્ષાએ રનેનું દુઃખ પહોંચી ગયું. રને આ બંનેને સમાન્તરે રાખવા મથે છે. રને આલ્ફ્રેન્ઝની મુક્તિના સમાચારથી જે આનન્દ અનુભવે છે તેની પડખે લેખક આન્ન અને આલ્ફ્રેન્ઝના પ્રણયની ભૂમિકા મૂકી જુએ છે. અહીં સસ્તો પ્રણયત્રિકોણ રચાયેલો નથી— એવા ત્રિકોણમાં જોવા મળતી ઊર્મિલતા પણ અહીં નથી. આલ્ફ્રેન્ઝે આન્નને પ્રેમ શિખવાડયો તો રનેને ફેન્ટસીની શક્તિ આપી. પણ રનેને સુખ આપ્યું નહીં. રને કહે છે: ' સુખ તો મેં ઉપજાવી કાઢ્યું હતું. ' અને તરત જ આ ઉક્તિ રને પૂરતી મર્યાદિત ન રહેતાં બધા માટે વિસ્તરી જાય છે. માત્ર આ ઉપજાવી કાઢવાની પ્રતીતિ જ મોડે મોડે થાય છે.

અહીં આગળ પરિસ્થિતિ બીજો વળાંક લેવાની છે તેની ભૂમિકા મોર્થિયો અને આન્નની ચેષ્ટાથી નાટ્યકારે સૂચવી દીધી છે. રને જ્યારે તેની સાને પગે પડે છે ત્યારે મોર્થિયો મૂંઝાઈ જાય છે, તે આન્નની સામે જુએ છે; આલ્ફ્રેન્ઝની પાસે જવાની વાત રને કરે છે ત્યારે પણ મોર્થિયો મૂંઝાઈને

તેના બને પાસાને તે એકાકાર કરીને તપાસે છે અને આ તપાસતી વખતે તે એટલુ તો તાદાત્મ્ય અનુભવે છે કે તેના હૃદયમા પતિત પાપ અને પાપની મૂર્તિ એકાકાર થઈ જાય છે વેશ્યા પર ચાબૂક વીંઝતી માર્કીની આંગળીઓ અને પોતાના ખભા પરથી વસ્ત્ર ઉતારતી તેની આંગળીઓ બને એકાકાર બની ચૂકેલી તે જુએ છે સાફોને તો આ પ્રતીતિ ક્યારની થઈ ચૂકી હતી એટલા જ માટે મેાર્થિયોને તે કહે છે—સદ્ કુટુમ્બ રૂપી ગરુડના બે માથા છે એક ગૌરવનુ, બીજુ અસદ્દનુ તમે એકના ભોગે બીજુ સાચવવા માગો છો પણ આલ્ફ્રોન્ઝની આ વિકૃતિની પાછળ ગુલાબની મુનાયમતા પણ રહેલી છે ૭ વરસ પછી રને આ જ વાતને વિસ્તારીને કહે છે 'તુ જગત વિશે કશુ જ જાણતી નથી અહી તો ગુલાબ અને સાપ બને સહોદર છે રાત્રે બને એકબીજાના આકાર ધારણ કરી લે છે, સાપના ગાલ રાતા બની જાય છે અને ગુનાગ ચળકતી કાચળીવાળુ દેખાય છે—આ રીતે સદ્ અસદ્દનુ દ્વન્દ્વ અવિભાજ્ય છે એ રને બહુ સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકી છે માર્કીમાથી જ્યારે આ દ્વન્દ્વ અદૃશ્ય થઈ ગયુ ત્યારે તે માત્ર પોતાનો નામોચ્ચાર કરવાનુ જ ગૌરવ જાળવી શક્યો આમ છતા એ આલ્ફ્રોન્ઝને સુધારવાનુ વચન આપે છે

ત્યા તો આન્નના આગમનથી આખી પરિસ્થિતિ બદનાઈ જાય છે આન્ન એને મળવા માગતી જ નથી બને બહેનોને એકબીજાની નજીક લાવીને દૂર ધકેલી દેનારુ તત્ત્વ તો દુષ્ટતાનુ જ છે આન્ન દ્વારા મેાર્થિયો ને જમાઈની વાત જાણવા મળે છે, રનેએ આન્ન અને માર્કીના પ્રણયની વાત છૂપાવી એટલે રને પર ગુસ્સે થઈને વેરની ભૂમિકાનો આરંભ કરે છે, પાનમા અને પરિસ્થિતિમા આવતું આ પરિવર્તન નાટકમા મહત્ત્વનુ નીવડે છે મેાર્થિયો આત્મપીડન (પોતાની દીકરીના દુખથી આખરે તો પોતાને દુખ જ થવાનુ છે) અને પરપીડનથી પ્રેરાઈને માર્કીની મુક્તિ માટેના પ્રયત્નો બંધ કરી દે છે

નાટકનો બીજો અંક ૭ વરસ પછી શરૂ થાય છે નાટ્યકારની અહી કસોટી થઈ છે Flash backની પદ્ધતિનો ઉપયોગ કરીને ભૂતકાળને રજૂ કરવાને બદલે અહી આગળ પાત્રો દ્વારા ભૂતકાળની ઘટનાઓનો ઉલ્લેખ કરવામા આ યો છે નાટકમા આવી પદ્ધતિ યોજી ન શકાય આમ છતા અહી આગળ ભૂતકાળની સ્મૃતિ અથવા ઘટનાનુ આલેખન એ પાત્રોની વચ્ચેની ભૂમિકાને વિકસાવીને વિસ્ફોટ જન્માવતા બિન્દુઓએ કર્યુ છે

બીજા અંકના પ્રારંભમા આન્ન પોતાની મોટી બેનને માર્કીની મુક્તિ બદલ કોર્ટનો નિર્ણય જાહેર કરતો પત્ર આપે છે એ પત્ર વાચીને આનન્દિત થઈને રને ૭ વરસ પહેલાના પોતાના

અનુભવને અને વર્તમાન અનુભવને સાંકળે છે. બધી સ્મૃતિઓ ચિત્તમાં સળવળે છે અને એના આલેખનથી નાટ્યકારે ૭ વરસનો આભાસ ઊભો કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.રનેએ તો આ ૭ વરસ પુષ્કળ ગરીબાઈમાં વિતાવ્યાં હતાં. માથી ઝઘડીને તે હૉટલમાં રહેતી હતી, પણ વેદના, ગરીબાઈથી કંતાયેલી રને કાવ્યાત્મક ભાષા ઉચ્ચારે છે : 'જ્યારે કિલ્લા આગળનું ઘાસ લીલું બન્યું, થીજી ગયેલી ધરતી પર હૂંફાળો સૂર્યપ્રકાશ અને પંખીઓનો ફફડાટ પડયો ત્યારે મને આલ્ફોન્ઝની મુક્તિના ભણકારા વાગ્યા. '— ' કાદવમાં ચમકતા સુવર્ણકણ જેવું સુખ તો નરકની આબોહવામાં જીવતું હોય છે; '— પોતાને શિરે જે દુ:ખ આવ્યું છે તે દુ:ખમાં પણ આવી ભાષા સર્જીને તે એ રીતનો આનન્દ પામવા મથી રહી છે. રનેની આ કરુણા સર્જકે ખૂબ જ સામર્થ્યપૂર્વક આમ પ્રગટાવી આપી છે. એની જેમ આન્ન પણ કાવ્યાત્મક ભાષામાં વાત કરે છે, પણ તેની પાછળ તેનો આશય જાણે કે એ રીતે રનેની સરસાઈ મેળવવાનો છે—આલ્ફોન્ઝની બાબતમાં તો બંને બહેનો પ્રતિસ્પર્ધી હતી. એટલે આન્ન પણ રનેને કહે છે: ' ધુમ્મસના આવરણમાં નહેરને કાંઠે ઊગતો રાતો, કાળજાના રંગ જેવો ચન્દ્ર, અસ્તવ્યસ્ત શય્યા, મેન્ડોલીન વગાડતો આલ્ફોન્ઝ, દરિયાની સફેદ રેતી પર ધોવાયેલી *sea weed* ના જેવી પથારી સાથે ગૂંથાયેલાં દરિયાની ખારાશ, દરિયાનો ભેજ...' આન્નની આવી કાવ્યાત્મક ઉક્તિઓ રનેના ઝિલાયેલા પડઘા જેવી જ લાગે છે.

આ ૭ વરસમાં માફીના પાપની કક્ષાએ રનેનું દુ:ખ પહોંચી ગયું. રને આ બંનેને સમાન્તરે રાખવા મથે છે. રને આલ્ફોન્ઝની મુક્તિના સમાચારથી જે આનન્દ અનુભવે છે તેની પડખે લેખક આન્ન અને આલ્ફોન્ઝના પ્રણયની ભૂમિકા મૂકી જુએ છે. અહીં સસ્તો પ્રણયત્રિકોણ રચાયેલો નથી— એવા ત્રિકોણમાં જોવા મળતી ઊર્મિલતા પણ અહીં નથી. આલ્ફોન્ઝે આન્નને પ્રેમ શિખવાડયો તો રનેને ફેન્ટસીની શક્તિ આપી. પણ રનેને સુખ આપ્યું નહીં. રને કહે છે : ' સુખ તો મેં ઉપજાવી કાઢ્યું હતું. ' અને તરત જ આ ઉક્તિ રને પૂરતી મર્યાદિત ન રહેતાં બધા માટે વિસ્તરી જાય છે. માત્ર આ ઉપજાવી કાઢવાની પ્રતીતિ જ મોડે મોડે થાય છે.

અહીં આગળ પરિસ્થિતિ બીજો વળાંક લેવાની છે તેની ભૂમિકા મોર્થિયો અને આન્નની ચેષ્ટાથી નાટ્યકારે સૂચવી દીધી છે. રને જ્યારે તેની સાને પગે પડે છે ત્યારે મોર્થિયો મૂંઝાઈ જાય છે, તે આન્નની સામે જુએ છે; આલ્ફોન્ઝની પાસે જવાની વાત રને કરે છે ત્યારે પણ મોર્થિયો મૂંઝાઈને

આન્ન સામે જુએ છે. આથી તરત જ આ આખી પરિસ્થિતિમા કયાક અવળું વેતરાઈ ગયેલું છે એની જાણ વાચકને થઈ જાય છે. આ રીતે ભાવી પરિસ્થિતિનુ સૂચન પણ થઈ જાય છે. મોર્થિયો અને આન્ને મળીને રનેની સામે કાવતરું કર્યું હોય એમ લાગે છે. ભૂતકાળ વર્તમાન વચ્ચે ઝોલા ખાતા ખાતા આલ્ફ્રેન્ઝ આન્નના પ્રણયની, આલ્ફ્રેન્ઝની વ્યક્તિતાની વાત થાય છે.

પહેલા અકમા સાફો મોર્થિયોના બોલાવવાથી આવી હતી જ્યારે અત્યારે કૈંક એવુ બની ગયું છે તે કહેવાને માટે તે આવી ચઢે છે. આલ્ફ્રેન્ઝ સાથે પોતાનો અનુભવ ટાકીને તે પોતાનો આત્મપરિચય આપે છે અને આત્મ-પરિચય આપતા આપતા દરેક પાત્રને પણ તે આત્મપરિચય કરાવતી જાય છે. વેશ્યા જ સૌથી પહેલા આ આત્મ પરિચય પામી શકી, અને એટલે તે કહે છે : 'હુ માત્ર તમને આટલુ જ જણાવવા માગતી હતી કે અવળી દિશાએથી પ્રારભ કરીને આલ્ફ્રેન્ઝની ઉત્તેજનાને મારી બનાવવામા હુ સફળ થઈ.' એટલુ જ નહીં પણ પ્રગલ્ભતા પૂર્વક તે જાહેર કરે છે "હુ જ આલ્ફ્રેન્ઝ હતી. અને આલ્ફ્રેન્ઝ તો ઈશ્વરનો લોહિયાળ ગર્ભપાત હતો. તે પોતે પોતાનાથી દૂર ભાગીને પોતાનુ વ્યક્તિત્વ સ્થાપી શકયો.' જાણે આ બધાના વતી એક વેશ્યાએ આલ્ફ્રેન્ઝને સમજવાનો પ્રયત્ન કરીને એ દ્વારા પોતાને શોધી કાઢવાનો પ્રયત્ન કર્યો હોય એવું લાગે છે.

બધાં રહસ્યો ખુલ્લા કરવાનું પણ તેને ફાળે જ આવે છે. આનંદના કૃત્રિમ સમાચાર મોર્થિયોએ આન્ન દ્વારા અપાવ્યા પણ આલ્ફ્રેન્ઝને વળી પાછો કારાવાસમા પૂરી દીધેલો છે એ સમાચાર તો સાફો દ્વારા જ પ્રાપ્ત થયા. મોર્થિયો જો કે આ સમાચાર પ્રકટ થાય એવું ઇચ્છતી નથી એમ દેખાડે છે ખરી. પણ આ સમાચાર આપવા પાછળ સાફો કારણ બતાવે છે : 'જિંદગીમા એક વખત પરોપકાર કરવાનો આનન્દ પણ મને પ્રાપ્ત થવા ન દીધો, એટલે તમારો જ દાવ રમી બતાવુ છુ.' (આલ્ફ્રેન્ઝની મુક્તિ માટે પ્રયત્ન ન કરવા સાફોને કહેવડાવ્યુ હતુ તેનો ઉલ્લેખ).

આ પરિસ્થિતિમાથી ઊગરી જવા આન્ન તો સાફોની સાથે ચાલી જવા તૈયાર થાય છે. પોતાની મા કરતા પણ વધુ તેજસ્વી, ગૌરવાન્વિત વ્યક્તિતા તેણે સાફોમા જોઈ.

અહી માનવ સમ્બન્ધોમા દેખાતી સરલતાની પાછળ જે સંકુલતા રહેલી છે તેનુ આલેખન કરવામા આવ્યુ છે. રને અને પોતાની વચ્ચે સમ્બન્ધો જળવાઈ રહે એટલા માટે મોર્થિયોએ આલ્ફ્રેન્ઝને પકડાવી દીધો. તે કહે છે : 'આપણે બંનેએ એકબીજાની યોજનાને નિષ્ફળ બનાવવાના પ્રયત્ન કર્યા." એકને પામવા માટે બીજાનો

ભોગ આપવો જ પડે એ સત્ય આ સંઘર્ષને પરિણામે અહીં મૂર્ત થઈ શક્યું. તેણે રને સાથે ક્રૂરતા આદરીને એ સાચે માર્ગે વળે એવી આશા રાખી હતી. એટલે જ તે આલ્ફ્રેન્ઝ સાથે સમ્બન્ધ તોડી નાખવાની વાત કરે છે. પણ રને હજુ સમ્બન્ધ તોડવા માગતી નથી.

હવે જે સંઘર્ષ મા દીકરી વચ્ચે રચાય છે તેમાં રનેને વ્યક્તિતા પ્રગટ થાય છે. મોર્થિયો રનેની સાચી રીતે ઓળખી જઈને કહે છે. 'તું તો આલ્ફ્રેઝને પિંજરમાં પૂરેલા પક્ષીની જેમ રાખવા મથે છે.' આ ઉક્તિ પછી રને પોતાનું સુખ વર્ણવે છે, પણ એ સુખ, વેદના ઈર્ષ્યાને પરિણામે જન્મતું સુખ હતું. કોઈ સ્ત્રી સાથે આલ્ફ્રેન્ઝ રાત ગુજારતો હશે એ જાણ્યાનું સુખ, ગરીબાઈનું સુખ, શરમજનક સ્થિતિમાં રહેવાનું સુખ... આ બધા પાછળ રનેના હૃદયમાં ધીરે ધીરે વેરની ભૂમિકા બંધાઈ રહી છે એવું આપણને લાગે છે. એટલે જ ભવિષ્યમાં જ્યારે આલ્ફ્રેન્ઝ છૂટો થવાનો હોય ત્યારે તેની સાથે રને સંબંધ તોડી નાખે છે, મોર્થિયોએ કહેલું પિંજરું તે કારાવાસનું જ હતું. આપણા પ્રિય પાત્રને કારાવાસનું સુખ જ આપી શકાય— જ્યાં એ મુક્તિ પામે ત્યાં આપણો સંબંધ તૂટી જાય. આ રીતે મિશિમા માનવસંબંધની સૂક્ષ્મતાનું પણ આલેખન કરતા જાય છે. મોર્થિયોની દૃષ્ટિએ રનેની ભક્તિ સડેલી, ફ્રીટથી કોરાયેલી, સડી ગયેલા ફળ જેવી છે. આ બિન્દુ પસંદ કરીને તે રનેના કહેવાતા પ્રણયની ભૂમિકા ઉઘાડી પાડીને ચાર વરસ પહેલાંની ઘટનાની (રને પોતે જ આલ્ફ્રેન્ઝ માટે પાંચ છોકરીઓ અને એક કિશોર લઈ આવી- અને નગ્ન છોકરીઓની સાથે તેને પણ નગ્નાવસ્થામાં કોરડા પડ્યા...) તેને યાદ અપાવે છે. આવી ભયંકરતા લઈને રને જીવે છે, અક્ષરશઃ એની સ્મૃતિ તેણે જાળવી રાખેલી છે. માના આવા વર્તાવની સામે રને પોતાની માનું સાચું ચિત્ર કડવા શબ્દોમાં આંકે છે. જેવી રીતે આલ્ફ્રેન્ઝના ચાબૂકના ચિહ્નો માએ બતાવ્યા તેની સામે તેવી રીતે માની દાંભિકતા તે ઉઘાડી કરી આપે છે. મોર્થિયો પોતાનાથી ભિન્ન પડે એની સાથે તે રાક્ષસની જેમ વર્તી. મોર્થિયોને સંબોધાયેલી આ ઉક્તિ માનવજીવનમાં બધે જ પ્રયોજી શકાય એવી છે, તેનામાં માત્ર તત્સમવૃત્તિ હતી. આ વૃત્તિ માનવમાં બે રીતે કામ કરતી હોય છે, એક બાજુ માનવી તત્સમવૃત્તિથી જગતના નિયમો સ્વીકારી લે છે. બીજી બાજુ પોતાના આચારવિચાર જગતમાં બધા તત્સમવૃત્તિથી સ્વીકારે એવી ઇચ્છા રાખતો હોય છે. પહેલી વૃત્તિથી માનવી નમાલો બને, બીજી વૃત્તિથી માનવી દૈત્ય બને. પણ આ કાયરતા અને રાક્ષસીપણું ઘણી વખત માણસમાં

એકી વખતે પણ જોવા મળે છે. અને આ ઝઘડામાં મોર્થિયોને રનેમાં વસતા આલ્ફોન્ઝનું દર્શન થાય છે.

ત્રીજો અંક બાર વરસ પછી શરૂ થાય છે. અહીં રનેમાં પરિવર્તન થાય છે, જો કે આ પરિવર્તન આકસ્મિક રીતે થતું નથી. એ બાર વરસ દરમિયાન કારાવાસમાં તે નિત્ય જતી હતી, પણ પોતાની વધતી ઉમરનો ખ્યાલ આલ્ફોન્ઝને ન આવે તે માટે. તેની માએ રનેને ઘણા સમય પહેલા જે કહેલું કે તું તો ઈર્ષ્યાથી જીવે છે. તે ઈર્ષ્યાએ હવે વેરનુ રૂપ લીધું છે. કારાવાસ દરમિયાન સાવ લાચાર થઈ ગયેલા આલ્ફોન્ઝને જોવો, પોતાના સૌન્દર્યની સ્મૃતિ તેના હૃદયમાં સદા જળવાઈ રહે એ માટે મથ્યા કરવું— આવી ભૂમિકા તેની ઉક્તિઓમાથી વ્યંજિત થાય પણ ખરી. તેના પ્રત્યેક કાર્ય પાછળ કોઈ ને કોઈ પ્રકારની ગણતરી જ હોય છે. અહીં આગળ આલ્ફોન્ઝને આટલી બધી વફાદાર રહીને તેને (આલ્ફોઝને) વધુ કરુણ ભૂમિકાએ પહોચાડવા માટે તત્પર થયેલી છે તેવું કદાચ કોઈને લાગે પણ સાચી ભૂમિકા અંતે પ્રકટે છે.

આન્ન દ્વારા સાફોંની શહાદતની વાત પ્રગટ થાય છે. આખા સંવાદ દરમિયાન આન્ન સામે ચાલીને રને સામે જોતી પણ નથી, બોલતી પણ નથી. આ રીતની ઉપેક્ષાથી પોતાનો આનન્દ દ્વિગુણિત કરવા મથે છે. શાલોંત-ઘરની નોકરાણી મૂગા મૂગા આ બધું સાક્ષીભાવે સાભળ્યા કરે છે.

છેલ્લે રનેને પોતાની સાથે લઈ જવા સિમિયેન આવે છે. તે પણ અઢાર વરસ પહેલાની ઘટના યાદ કરીને આત્મપરિચય પામે છે.

જેલમાં આલ્ફોન્ઝે એક વાર્તા લખીને રને આપી હતી, તે વાર્તા રને કહી સંભળાવે છે :

‘ જુલિયટ અને જસ્ટીન બે બહેનો હતી— જુલિયેટ મોટી હતી. બંને અનાથ હતી. જસ્ટીન પોતાના સદ્‌ગુણો સાચવવા મથે છે પણ દુર્ભાગ્ય સિવાય કંઈ જ પામતી નથી. જુલિયટ તો સદ્‌ગુણ-દુર્ગુણ બધું જ સ્વીકારે છે. ઈશ્વરનો શાપ મોટીને બદલે નાની પર ઊતર્યો. તેના અંગૂઠા કપાઈ ગયા, દાત પાડી નંખાયા, લૂંટાઈ ગઈ, છેવટે નિર્દોષ હોવા છતાં તેને કોઈ અપરાધ બદલ થતી શિક્ષામાંથી મોટી બહેન આવીને ઉગારે છે પણ આખરે તેના પર વીજળી પડે છે. ’— આ વાર્તાને રને પોતાની વાર્તા તરીકે ઓળખાવે છે. પણ આપણે આ વાર્તા માત્ર રને સાથે જ સાંકળી શકીએ છીએ ? સાફોં જસ્ટીન નથી ? આ વાર્તા ખૂબ પ્રતીકાત્મક રીતે નિરૂપાઈ છે. રને છેલ્લે આલ્ફોન્ઝને સમજી શકી તે કહે છે :

‘ તે તૃપ્તિની વાત પછી અદશ્ય થઈ જતા શરીરસુખની રિક્તતા સર્જવા માગતો ન હતો, પણ દુર્ગુણનો અભેદ

દુર્ગ રચવા માગતો હતો. તે આ જગતમાં દુર્ગુણની મૂર્તિ બનીને જીવવા માગતો ન હતો પણ દુર્ગુણનો સંકેત બનીને જીવવા માગતો હતો, જે જગતમાં આપણે જીવીએ છીએ એ જગત આલ્ફોન્ઝે સર્જેલું જગત છે. તે જ દુનિયાનો સૌથી વધુ મુક્ત માનવી છે તેના હાથ જગતના છેડાઓ સુધી લંબાયેલા છે, સ્વર્ગ તેને હાથવેંતમાં છે.'

આ બધું હોવા છતાં રને તેને મળવાની સમૂળગી ના પાડી દે છે. એક બાજુ આલ્ફોન્ઝ અત્યંતું વેર- બીજી બાજુએ તે તો દુર્ગુણો દ્વારા સ્વર્ગના દ્વાર સુધી પહોંચેલો છે; એટલે એની સાથે હવે સાયુજ્ય ભોગવી શકાય એવી સ્થિતિ રહી નથી. દુષ્ટતા દ્વારા ઈશ્વરને પામવાનું તો એનું ગજું નથી અને એટલે સજ્જનતાદ્વારા ઈશ્વરને પામવા માટે તે સાધ્વી થવાનું સ્વીકારે છે.

મિશિમાએ પોતે આ નાટકમાં 'સ્ત્રીઓની આંખો દ્વારા દેખાતા સાદ'ની છબિ મૂર્ત થાય છે એમ જણાવ્યું છે. પાતિવ્રત્યની મૂર્તિ તરીકે રને-માદામ દ સાદ; સમાજ, કાયદાકાનૂન, નીતિની મૂર્તિ તરીકે માદામ દ મોર્થિયો, બારોનેસ સિમિયેન ધર્મની મૂર્તિ તરીકે, માદામ દ સાં‌ફોં ભૌતિક આકાંક્ષાઓની મૂર્તિ તરીકે, આન્ન સ્ત્રીસહજ નિર્દોષતાની અને સિદ્ધાન્તહીનતાની મૂર્તિ તરીકે અને શાર્લોત સામાન્ય જન-સમાજની પ્રતિનિધિ તરીકે નાટકમાં મૂર્ત થાય છે એવા મિશિમાના વિધાન સાથે આપણે સમ્મત થઈએ કે ન થઈએ પણ આ નાટકમાં માનવ-સમ્બન્ધની સૂક્ષ્મ સંકુલતા વ્યક્ત કરવામાં તેમને સફળતા પ્રાપ્ત થઈ છે એટલું તો નક્કી. આ છ યે પાત્રો કરતાં જગતની દૃષ્ટિએ દુષ્ટ ગણાતા આલ્ફોન્ઝનું પાત્ર વધુ મૂર્ત થઈ શક્યું છે. નાટકમાં ક્યાંય તે પાત્ર આવતું નથી અને છતાં તેની દુષ્ટતાભરી આબોહવામાં જ બધા પાત્રો શ્વાસ લઈ રહ્યા છે. એની દુષ્ટતા જ સૌથી મોટો સદ્‌ગુણ, માટે જ તેના સાન્નિધ્યમાં આવતી ભિખારણો કે વેશ્યાઓ ઘડી-ભરને માટે તો સન્ત બની જતી હતી. એને જેલમાં પૂરીને બધા સન્તોષ લેવા માંડ્યા પણ તેણે જેલની દીવાલો અદૃશ્ય રીતે ઓગાળવા માંડી, એને ઉગારવા માટેના રનેના બધા પ્રયત્નો નિષ્ફળ જ નીવડ્યા. કોઈની મદદની એને જરૂર હતી જ નહીં અને અન્તે તે ઈશ્વરનો દૂત બન્યો.

આ રીતે આ નાટકની સૃષ્ટિ સદાય પોતાની જાતને કસોટીએ ચઢાવતા, સદાય પોતાની જાતને સાધન બનાવતા અથવા કોઈને સાધનને બનાવતા, એક-બીજાની સરસાઈ કરવા માગતા, ઈર્ષ્યા, વેરઝેર, સ્વાર્થ, પ્રેમ, શ્રદ્ધામાં ગૂંચવાતા પાત્રોથી સભર છે.

—શિરીષ પંચાલ

Regd No G 753

સ્પષ્ટાસ્પષ્ટ પ્રકરણ

જ્યા અર્થ સ્પષ્ટ ન કરવો હોય ત્યા ન કરે. કરવો હોય ત્યાં કરે—જેવો પ્રસગ જેવા ભાવ જેવી પરિસ્થિતિ—આમ ધારીએ છીએ એટલુ સહેલુ નથી કરી જુઓ અસ્પષ્ટ લખો, અને મન નખરા કરવા માડો, અને તરત કહેશે, આ તો સ્પષ્ટ છે સ્પષ્ટ કરો છતુ કરો અને મનના મમતમા તમે નમતુ આપશો, આખુ કે ઘાણુ બગડ્યો અહી તો અસ્પષ્ટને અસ્પષ્ટ જ રાખી સ્પષ્ટ કરવુ છે કે આ અસ્પષ્ટ જ છે અછુછતુ છે એને વાણીમા તો કેમ જ કહેવાય ! કેમ છતુ કરાય ? છતુ કરવા જેવી વાત નથી આવા મર્મ એકેટ વાચતા સૌને સમજાય-છે હા, ધ્યાનથી વાચવા બેસીએ તો

—રાધેશ્યામ ... મહેતા
(સસ્કૃતિ ઓક્ટો ૧૦-૭૦)

વાર્તા કે પછી કોઈ પણ પ્રાણી

વાર્તા એટલે કે એક એવુ સર્જન કે જે વાર્તાપણુ ધારણ કરે છે માટે જ એ બીજા કોઈ પણ સર્જન કરતા તેના વાર્તાપણાને કારણે ભિન્ન છે એટલે કે અમુક જીવિત આ વાર્તાપણાના આવિષ્કારથી જ અનુભૂતિક્ષમ બને છે, ન અ નથા (જો કે બધા સર્જનપ્રકારોનુ મ તવ્ય સ્થાન તો એ જ છે) એટલે વાર્તાનુ નાટક એટલે વાર્તા નહિ વાર્તાની કવિતા એટલે વાર્તા નહિ વાર્તાની નવલકથા એટલે વાર્તા નહિ

(કિશોર જાદવના વાર્તાસગ્રહ 'પ્રાગૈતિહાસિક અને શોકસભા' ની એક પ્રસ્તાવના ... વાર્તા અને કિશોર જાદવ' માથી)

માલિક ... જોષીએ ... મુદ્રિકા, ગુજરાતપાગા, વડોદરા-૧ મા છાપીને ...-૪, ... પ્રતાપગજ વડોદરા ૨ થી પ્રગટ કર્યુ

ઊ
હા ૧૫
પો
હ

ફેબ્રુ ૧૨ ૧૯૭૦
વર્ષ ૨ અંક ૯

તંત્રીઓ

સૌ ઉષા જોષી
૩૪/૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા ૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ 'વિનોદ',
રાધનજી રોડ ગોવાલિયા ટેંક
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

રોકડેથી લવાજમ ભરવાના સ્થળ

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ 'વિનોદ'
૨ ધનજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક
મુંબઈ ૨૬

પોકેટ બુક સેંટર
જ્યોતિસંઘ સામે
રિલિફ રોડ
અમદાવાદ ૧

લેખ અવલોકનાર્થે પુસ્તકો સૌ ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવાં. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

જાહેરખબરના દર

એક પાનના રૂ ૧૦૦, અંદરનું પૂઠું રૂ ૧૫૦ છેલ્લું પૂઠું રૂ ૨૦૦
વાર્ષિક લવાજમ રૂ ૫

ઊહાપોહ દર મહિનાની બારમીએ પ્રગટ થાય છે

પરિમાણુની બાદબાકી*

આપણા સાહિત્યમાં વિડંબનાનો પ્રકાર ઝાઝો વિકસ્યો નથી. આપણા જીવનમાં અને સાહિત્યમાં એવું ઘણું છે જે પ્રખર મેધાવાળા સર્જકને વિડંબના કરવા ઉશ્કેરે. વિડંબના વિરોધ અને વિદ્રોહનો જ એક પ્રકાર છે. ઉદ્દણ્ડતાને નામે સ્થૂળ સ્વરૂપની ગાળાગાળી જોઈ છે. હેન્રી મિલર જેને નીતિની અનૈતિકતા કહે છે તે ચીંધી બતાવનારી કૃતિ આપણે ત્યાં નથી, કારણ કે એ જોવાની તીક્ષ્ણ દૃષ્ટિ આપણી પાસે નથી. આવી પરિસ્થિતિમાં આ કૃતિ એક નોંધપાત્ર અપવાદ રૂપ છે. એ તરફ શિષ્ટ સાહિત્યના વાચકોનું ધ્યાન જશે નહીં એવો ભય રહે છે. એને વાંચનારો બીજો વર્ગ અનૈતિક કે અશ્લીલનો ચટાકેદાર મસાલો શોધશે તો કદાચ આ કૃતિ એને ફિક્કી લાગશે. બુદ્ધિશાળી વાચક જ લેખકે યોજેલી વિડંબનાને પામી શકશે.

એક રીતે જોઈએ તો આ કૃતિમાં મનોરંજનને માટે સામાન્યતઃ એકઠી કરવામાં આવતી બધી જ સામગ્રી છે. ખૂન, અવૈધ યૌન સંબંધ, ચોરી, બળાત્કાર—બધું જ છે. હાસ્ય છે, પણ તે પ્રગટ નથી. મને ભય રહે છે કે શ્લીલ અશ્લીલની તપાસ રાખનાર સરકારી અમલદાર જો આ કૃતિમાં રહેલી વિડંબના નહીં સમજે તો એને જપ્ત કરવાનો હુકમ ફરમાવી દેશે.

વિડંબનાની શરૂઆત તો કૃતિના નામથી જ થાય છે. હરજીવનદાસે બંગલો બંધાવ્યો છે. એમની ઇચ્છા એને એક સુંદર નામ આપવાની છે. એમની પુત્રવધૂ તિલોત્તમા આ નામ સૂચવે છે. હરજીવનદાસને તો આ નિધુવન વૃન્દાવન જેવું જ લાગે છે, એ આ

* નિધુવન : લેખક મનહર પારેખ
પ્રકાશક : અરુણોદય પ્રકાશન, મોરબી આવૃત્તિ: ૨૦૨૬ મૂલ્ય : સાડા સાત રૂપિયા.

શબ્દનો ખરો અર્થ જાણતા નથી. પુત્રને પણ આનો અર્થ આવડતો નથી. પુત્રવધૂ એનો અર્થ જાણે છે અને મનમાં ને મનમાં હસે છે. આમ વિદગ્ધ પુત્રવધૂ અને નિરક્ષર શ્વસુરગૃહ—આવી દેખીતી અસંગતિ લેખકે ઊભી કરી છે. પણ આ લગ્ન કેવી રીતે ગોઠવાયું તે વિશેનો આ પરિચ્છેદ જુઓ :

'ચીમનલાલ તિલોત્તમાને આવતી જોઈને ઊભો થયો, સહેજ સામે ચાલીને ગયો, પછી કહ્યું : 'આવો.' તિલોત્તમાએ કહ્યું : 'તમારા પિતાજી નથી ?' ચીમનલાલે કહ્યું : 'ના, આપણે બે મળીને જ વાત પતાવી નાખીએ એની સૂચના એમણે મને આપી છે.' તિલોત્તમાએ કહ્યું : 'વારુ તો તમારા તરફથી તમારે શું કહેવાનું છે ?' ચીમનલાલે કહ્યું : 'મેં તમારો ફોટો જોયો હતો, પણ આજે નજર સામે જોઉં છું. આમ તો બધું બરાબર છે. પહેરવેશમાં થોડા ફેરફાર કરવા પડે. ડ્રાઈવિંગ તો જાણો છો ને ?' તિલોત્તમાએ કહ્યું : 'હા.' ચીમનલાલે પૂછ્યું 'ક્યાં સુધી ભણ્યાં છો ?' તિલોત્તમાએ જવાબ આપ્યો : 'એમ. એ. સુધી. પણ એ તો બધું હું તમને જોઈને ભૂલી ગઈ છું. હું તમને બધી રીતે ગમું છું ને ?' એમ કહીને એ આંખો નચાવતી ચીમનલાલ સામે જોઈ રહી. ચીમનલાલે સંમતિસૂચક અભિનય કરીને નોકરને બોલાવ્યો અને કહ્યું : 'પેલી પેંડાની તાસક તૈયાર કરીને મૂકી છે તે લઈ આવ.' નોકર તાસક લેવા ગયો એટલે તિલોત્તમાએ કહ્યું : 'તો આવો મારા પ્રાણનાથ, મને સ્વીકારો.' ચીમનલાલ હજી કશું કહે તે પહેલાં તિલોત્તમા જઈને ચીમનલાલના ખોળામાં બેસી ગઈ અને એના ગળામાં બંને હાથ નાંખીને એના હોઠ ચીમનલાલના હોઠની નજીક લઈ ગઈ ત્યાં નોકર તાસક લઈને આવ્યો એટલે કૃત્રિમ રોષ કરીને ઊભી થઈ ગઈ. નોકર ગયો એટલે એણે ચીમનલાલને કહ્યું : 'લો, મને પેંડો ખવડાવો.' ચીમનલાલે આજ્ઞાંકિતની જેમ તિલોત્તમાના મોઢામાં પેંડો મૂક્યો. તિલોત્તમાએ ચીમનલાલની આંગળી દાત વચ્ચે દબાવી દીધી. ચીમનલાલ બૂમ પાડી ઊઠવા ગયો તેને વારીને તિલોત્તમાએ કહ્યું : 'એમ ચીસ પાડીને બાપાજીને બોલાવશો નહીં. લો, હવે મોઢું ખોલો, હું તમને પેંડો ખવડાવું.' ચીમનલાલે મોઢું ખોલ્યું. દાંત પીળા પડી ગયા હતા. થોડી દુર્ગન્ધ આવતી હતી. પણ તિલોત્તમાએ હસીને પેંડો ચીમનલાલના મોઢામાં મૂકી દીધો. પણ ચીમનલાલે તિલોત્તમાની આંગળી કરડી નહીં, હાથ પકડ્યો નહીં. માત્ર દેડકાની જેમ ગલોફાં ફુલાવીને પેંડો હડફ કરીને ગળે ઉતારી ગયા.' આ દૃશ્ય અહીં પૂરું થાય છે.

હવે હરજીવનદાસને જુઓ : 'હરજીવનદાસને સાઠેક થયાં હશે. મોઢા પર એની ખાસ અસર દેખાતી નથી.

વાળે કલપ લગાડે છે. અત્તરનો ઉપયોગ કરે છે. સવારે દૂધ સાથે મકરધ્વજગુટી નિયમિત લે છે. હવે એ ગુટી આપવાની ફરજ તિલોત્તમાની છે. હરજીવનદાસ પિસતાળીસમે વર્ષે વિધુર થયા છે. એમના શયનગૃહમાં એમના પત્નીની છબિ છે. એના પર ધૂળ મઢેલા પ્લાસ્ટિકનાં ફૂલોની માળા ઝૂલે છે. હરજીવનદાસ નાહીને હમણાં જ બહાર આવ્યા છે. ઉત્તમાંગ ઉઘાડું છે. છાતી પર રૂપેરી વાળની શોભા છે. ચંદનના સાબુની સુગંધ પ્રસરે છે. મોઢે વિષ્ણુસહસ્ર નામનો પાઠ છે. તિલોત્તમા મકરધ્વજગુટી લઈને આવે છે. હરજીવનદાસ પુલકિત વદને તે સ્વીકારે છે. પછી કહે છે: 'બેટા, આમ આવ.'

તિલોત્તમા આજ્ઞાંકિત બનીને પાસે જાય છે. પછી કહે છે: 'તું આનંદમાં તો છે ને?' તિલોત્તમા નયન નીચાં ઢાળીને જવાબ આપે છે 'હા.' હરજીવનદાસ પૂછે છે: 'તને ચીમનથી સંતોષ છે ને?' તિલોત્તમા કહે છે: 'હજી એમને પૂરી ગમ પડતી નથી, પણ એ તો બધું ઠીક થઈ રહેશે.' હરજીવનદાસ જરા ઉદાસ થઈને કહે છે: 'મારા ઘરમાં રહીને તને પૂરો સંતોષ નહીં થાય તે મને ગમતું નથી. એનો કાંઈ ઉપાય આપણે કરવો પડશે.' તિલોત્તમા આજ્ઞાંકિત બનીને કહે છે: 'વારુ'. આમ એક પછી એક દિવસની ઘટમાળ ચાલે છે. હરજીવનદાસના ઘરમને કાંટે સોનાચાંદીનું વજન થાય છે. ચોપડા લખાય છે, લક્ષ્મીપૂજન થાય છે. તિલોત્તમા સોનામોતીનાં ઘરેણાં એકઠી કરતી જાય છે. એક દિવસ ચીમનલાલ રાતે સહેજ ઉશ્કેરાઈને આવે છે અને તિલોત્તમાને કહે છે: 'તું જાગે છે?' તિલોત્તમાને વાત સમજાતી નથી. એ અસમંજસમાં પડી જાય છે. પૂછે છે: 'કેમ?' ચીમનલાલ કહે છે: 'કેમ વળી શું? મારે તારા પર બળાત્કાર કરવો છે.' તિલોત્તમા હસી પડીને કહે છે: 'પણ હું તો તમારી પત્ની છું, ચરણની દાસી છું.' ચીમનલાલ ઉત્તેજિત અવાજે કહે છે: 'ના, એ બધું તું ભૂલી જા. તું એક રૂપસુંદરી અબળા નારી છે, અસહાય છે, ગાઢ નિદ્રામાં સૂતી છે. અંધારી રાત છે.' તિલોત્તમા કહે છે: 'વારુ, મારા નાથ, તમે કહેશો તેમ કરીશ. આવું સુખ મારા નશીબમાં ક્યાંથી? લો, હું ઘસઘસાટ ઊંઘી જાઉં છું.' ચીમનલાલ થોડીવાર ઊભો રહે છે પછી કાંઈ યાદ આવ્યું હોય તેમ કહે છે: 'તારા મોઢામાં દાબવાને કપડાનો ડૂચો જોઈશે, તે છે ખરો?' તિલોત્તમા ઊભી થઈ અને જૂની સાડીમાંથી કટકો ફાડી આપ્યો. પછી એણે આજ્ઞાંકિત ભાવે પૂછ્યું: 'બીજી કાંઈ આજ્ઞા?' ચીમનલાલે કહ્યું; 'ના, હવે તું સૂઈ જા.' પછી ચીમનલાલે તૈયારી કરવા માંડી. એણે એણે કોકેનવાળું પાન ખાધું. ટેબલ-

લૅમ્પને અજવાળે ભોગાસનની સચિત્ર ચોપડી ધ્યાનપૂર્વક જોવા લાગ્યો અને ઉશ્કેરાતા વાર લાગી તેથી તિલોત્તમા અધીરી બની, એણે અર્ધી આખ ખોલીને જોઈ લીધુ ચીમનલાલને વાચવા બેઠેલો જોઈને એ હતાશ થઈ. ફરી શિવપાર્વતીનુ સ્મરણ કર્યું એણે નિસાસો નાખ્યો, જ ભાઈ લીધી બને હાથને પથારીમા પસાર્યા અને રાહ જોઈ રહી આખરે ચીમનલાલ ઊભો થયો, દોડયો, કૂદ્યો, હ ફવા લાગ્યો એ તિલોત્તમાનુ બ્લાઉઝ ફાડવા ગયો પણ ટેરેલિન જલદી ફાટે એવુ નહોતુ તિલોત્તમાએ મદદ કરી બટન તૂટયા પણ બ્લાઉઝ ફાટયુ નહી તિલોત્તમાની સૂચના પ્રમાણે ચીમનલાલે તિલોત્તમાના હોઠ પર દાત બેસાડયા, થોડુ લોહી નીકળ્યું તિલોત્તમાના ગાલ પર નખના ઉઝરડા પડયા ત્યા ચીમનલાલ નારાજ થઈને બોલી ઊઠયો 'હુ આટલુ બધુ કરુ છુ ને તું ચીસ તો પાડતી નથી' તિલોત્તમાએ કહ્યુ 'મારા નાથ તમે નિરાશ ન થશો તમે કપડાનો ડૂચો તૈયાર રાખો એટલે હું ચીસ પાડુ છુ' ચીમનલાલ ઊઠીને કપડાનો ડૂચો લઈ આવ્યો એટલે તિલોત્તમાએ ચીસ પાડી એટલે ચીમનલાલ સહેજ ગભરાઈને દૂર હઠી ગયો તિલોત્તમાએ એને હાથ પકડીને પાસે ખેચ્યો પછી ચીમનલાલે કપડાનો ડૂચો દાબ્યો તિલોત્તમાની આખો હસી રહી ચીમનલાલે સરકારીના ખેલાડીની અદાથી કામ શરૂ કર્યું એ હાફવા લાગ્યો જ્યા પરાકાષ્ઠા આવી ત્યા એ ખાટલા પરથી નીચે ગબડી પડ્યો, તિલોત્તમા સફાળી ઊભી થઈ એણે મોઢામાથી ડૂચો કાઢી નાખીને આર્ત સ્વરે પૂછ્યું 'મારા નાથ કશી ઇજા તો થઈ નથી ને?' ચીમનલાલ જવાબમા માત્ર કણસ્યો તિલોત્તમાએ એનુ માથુ પોતાના ખોળામા લીધુ, પછી ગદ્ગદ્ કઠે બોલી 'મારા નાથ આ પાપિણીને ક્ષમા કરો' એ વખતે આ અદ્ભુત દશ્ય જોઈને કદાચ સ્વર્ગમાથી દેવોએ પુષ્પવૃષ્ટિ કરી હશે' આ દશ્ય પૂરુ થતા પછી તરત જ હરજીવનદાસ બીજી સવારે તિલોત્તમાને કહે છે 'બેટા, મારે નારીનિકેતનમા 'ભારતની નારીનો આદર્શ' એ વિશેની ચર્ચાસભાના પ્રમુખસ્થાનેથી ભાષણ કરવાનુ છે તુ મને પદરેક મિનિટ ચાલે એટલુ લખી આપે તો હુ ગોખી નાખુ તિલોત્તમા સસ્કૃત અગ્રેજી અવતરણો ખચિત વ્યાખ્યાન લખી આપે છે ભાષાની દૃષ્ટિએ એ ગોવર્ધનરામ, મણિલાલ નભુભાઈ અને ગાધીજીની ગદ્યશૈલીના ટુકડા સાધીને બનાવેલો ખડ છે ને તેથી નોંધપાત્ર છે બગાળમા કમલ મજમુદાર નામના નવલકથાકારે બકિમચન્દ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયની ગદ્યની ઇમારત સાદ્યત વાપરીને એક નવો જ પ્રયોગ કર્યો છે આવો ગદ્ય પરિચ્છેદ આપણે ત્યા પણ આવી શકયતા છે તે તરફ આગળી ચીંધે છે હરજીવનદાસના એ

વ્યાખ્યાનનો અને એ આખા ય સમારમ્ભનો પ્રસંગ પણ ઠીક બહેલાવ્યો છે. એમાં આપણી સંસ્થાઓની નિષ્પ્રાણ ઔપચારિકતાનો ઠીક ઉપહાસ કરવામાં આવ્યો છે. આવા સમારમ્ભનો એક ઢાંચો તૈયાર થઈ ગયો છે, એની એક અલંકૃત પુષ્પિતા વાણી પણ તૈયાર થઈ ચૂકેલી છે. સમારમ્ભના સંયોજકોની ખોટીખોટી ધમાલ, સંદેશાવાચન, છાતી પર મોટા બિલ્લા લટકાવીને ફરતા અગ્રગણ્ય સજ્જનો, પ્રારંભમાં બસૂરા અવાજે ગવાતી પ્રાર્થના, સ્વાગતનાં દંભી વાક્યો, ઉછીની વિદ્વત્તા, ખોટી તાળીઓ, પુષ્પહાર પહેરાવતી બાળા, વૃદ્ધોની મહાલવા માટેની ઉત્તેજના— આ આખું ય દૃશ્ય સચોટ રીતે આલેખાયું છે. એમાં તાદૃશતા છે, એક સ્વતંત્ર ખંડ લેખે પણ એ ટકી રહી શકે તેમ છે.

આ પછી ચીમનલાલ ધંધાના વધુ વિકાસ અર્થે જાપાન જાય છે. તિલોત્તમા એને કહે છે: 'નાથ, હવે તમારા વિરહમાં હું શી રીતે જીવી શકીશ?' ચીમનલાલ કહે છે. "તારે માટે સંગીત ટીચરની મેં ગોઠવણ કરી છે. તું મને યાદ કરીને સંગીત શીખજે. હું આવીને સાંભળીશ." પણ તિલોત્તમાનું મન માનતું નથી. એ ચીમનલાલના ચરણને વળગી પડે છે. એ કહે છે. 'જવું હોય તો મારા પગ મૂકીને, મને ચરણતળે ચાંપીને જાઓ.' ચીમનલાલ કહે છે: 'ધંધો એટલે ધંધો. મને એક વાર જઈ આવવા દે, પછી ખૂબ લીલાલહેર કરીશું.' પછી ચીમનલાલ તિલોત્તમાની સોંપણી હરજીવનદાસને કરતાં કહે છે: 'બાપાજી, હું તિલોત્તમાને તમને સોંપીને જાઉં છું. તમે એને કશી ખોટ પડવા દેશો નહીં. તમે તો સમર્થ છો વધુ શું કહું?' હરજીવનદાસ વહાલથી તિલોત્તમાને પોતાની પાસે ખેંચી લે છે અને એની પીઠ થાબડે છે.

આ પછી એક ઢળતી સાંજે તિલોત્તમા એના ઓરડામાં એકલી બેઠી કશુંક ગુંજતી હોય છે ત્યાં હરજીવનદાસ આવે છે અને કહે છે: 'કેમ બેટા, તને બહુ એકલું એકલું લાગે છે?' તિલોત્તમા આદરપૂર્વક ઊભી થઈને કહે છે: 'હા, શું કરું? હમણાંના તો તમે પણ કામકાજમાં વ્યસ્ત રહો છો. હું કોનું શરણ લઉં?' હરજીવનદાસ વધુ નિકટ સર્યા. તિલોત્તમાના બંને ખભા પર હાથ મૂક્યો. એમણે છાંટેલું અત્તર મઘમઘી ઊઠ્યું. એમના હાથનો દાબ વધતો ચાલ્યો. એઓ બોલ્યા: 'મને માફ કરજે, ઘણે દિવસે મને મારી બેદરકારી યાદ આવી.' તિલોત્તમાની આંખમાં આંસુ છલકાયાં. હરજીવનદાસે પૂછ્યું: 'શું તને ચીમનની યાદ સતાવે છે?' તિલોત્તમાએ કહ્યું: 'ના, તમે છો તેથી મને એમની ખોટ સાલતી નથી. હું તો તમારી લાગણી જોઈને ગદ્ગદ થઈ ગઈ છું.'

હરજીવનદાસ એને દોરીને પલંગ પાસે લઈ ગયા, પછી ખોળામાં બેસાડી. ચિબુક ઝાલીને દુષ્યંતની અદાથી એનું મુખ ઊંચું કરીને આંખમાં આંખ માંડીને જોઈ રહ્યા. પછી ઉત્તેજિત સ્વરે બોલ્યા; 'તો પછી આપણે વિલંબ શા માટે કરવો જોઈએ?' તિલોત્તમા આજ્ઞાંકિત ભાવે બોલી: 'મેં તો આ ઘરને, આ કુટુંબને મારું સર્વસ્વ અર્પી દીધું છે.' ત્યાં હરજીવનદાસને યાદ આવ્યું. એઓ બોલ્યા: 'જા તો બેટા, એક ગ્લાસ ભરીને દૂધ લાવીને મૂકી રાખ, કારણ કે શાસ્ત્રમા કહ્યું છે 'રત્યન્તે દુગ્ધપાનમ્.' હું શાસ્ત્રાજ્ઞા ઉથાપતો નથી.' તિલોત્તમા ઊઠીને દૂધનો ગ્લાસ લઈ આવી. ધૂપસળી સળગાવી. પછી પૂજ્યભાવે પોતાની કાયા એણે સમર્પિત કરી. એ વખતે આ દૃશ્ય જોઈને દેવોએ કદાચ પુષ્પવૃષ્ટિ કરી હશે. તિલોત્તમાને સંબોધીને હરજીવનદાસે કહ્યું: 'પુરાણુમાં એક ઋષિ અને એની પતિવ્રતા સતી સ્ત્રીની વાત આવે છે તે તને હું આજે કહીશ. એનો પતિ વેશ્યાગામી હતો પણ પંગુ હતો. આથી એ વેશ્યા પાસે જાતે જઈ શકતો નહીં. પતિની આ વિટંબણા જોઈને પતિવ્રતાનું હૃદય દ્રવી જતું. આથી એ પોતાના પંગુ પતિને ખભે બેસાડીને વેશ્યા પાસે લઈ જતી. આપણી ભારતીય સંસ્કૃતિમાં આવા વિરલ ત્યાગની વાતો ઘણી થોડી છે. તેં પણ પતિના વચનને અનુસરીને તારા કાયા મને સોંપી છે તેથી હું કૃતાર્થ થયો છું. આનું પરિણામ જરૂર સારું જ આવશે.'

પરિણામ સારું જ આવ્યું. ચીમનલાલ ત્રણ વર્ષે પાછો આવ્યો ત્યારે તિલોત્તમાના ખોળામાં પુત્રરત્નને ક્રીડા કરતું જોઈએ એણે પણ કૃતાર્થતા અનુભવી.

આ પછી પિતાપુત્ર વચ્ચે પણ આ વિશેની સમજ ઉદ્ભવે છે. બાળકની ક્રીડા, એની પહેલી વરસગાંઠ, માંદગી, આ બધા પ્રસંગો પણ જાણી કરીને રેઢિયાળ અને ચલણી બનાવેલી ભાષામાં વર્ણવાય છે. પછી એક સંધ્યાકાળે ચીમનલાલ અને તિલોત્તમા હરજીવનદાસના ઓરડામાં જાય છે, બંનેને સાથે આવેલાં જોઈને એમને અચરજ થાય છે. "આવ ચીમન, આવ બેટા" કહીને એઓ બંનેને પોતાની પાસે બેસાડે છે. ત્યાં ચીમનલાલ એકાએક સ્વસ્થ સાધારણ શબ્દોમાં હરજીવનદાસને કહે છે: "બાપાજી, આજે અમે તમારી જિન્દગીનો અન્ત લાવવાનું નક્કી કર્યું છે." હરજીવનદાસ આ સાંભળીને ઊભા થવા જાય છે. તેને તિલોત્તમા ખભા પકડીને બેસાડી દે છે અને કહે છે: "આવું ધન્ય મુહૂર્ત જવા દેશો નહીં." હરજીવનદાસ એકદમ તો કશું બોલી શકતા નથી. ચીમનલાલ કહે છે. "મેં ખંભાતના છાયાજ્યોતિષીને પૂછીને જાણી લીધું

છે કે મારે હાથે પિતૃહત્યા થવાની છે. એ જો પુષ્પ નક્ષત્રમાં થાય તો મરનારને સ્વર્ગ મળે એવું એમાં કહ્યું છે. માટે તમે વિલંબ કરશો નહીં કે અન્તરાય પણ ઊભો કરશો નહીં.' હરજીવનદાસે જરા ચાલાકી વાપરવાનો પ્રયત્ન કરતાં કહ્યું: 'ચીમન, તું નાહક ઉતાવળ કરે છે. ઇસીજી મેં હમણાં જ કઢાવ્યો છે અને હું ભાગ્યે જ છ મહિના કાઢી શકીશ.' ચીમનલાલે જરા ય ચળ્યા વિના કહ્યું: 'બાપાજી, હવે તમે સ્વર્ગ તરફ દૃષ્ટિ રાખો તે જ યોગ્ય છે. તમે રોગશય્યામાં સામાન્ય માનવીની જેમ ઢળી પડો તેના કરતાં ભૂતકાળના મોગલ બાદશાહની જેમ પુત્રને હાથે મરો તે વધારે ગૌરવભર્યું છે.' આ દરમિયાન તિલોત્તમાં બધી તૈયારી કરે છે. એ હરજીવનદાસને કહે છે: 'જુઓ, આ પોચામાં પોચું ઊશીકું મેં શોધી કાઢ્યું છે. એ તમારા મોઢા પર મૂકીને અમે બંને એની પર બેસી જઈશું. એક ટીપું ખૂન નહીં રેડાય. તમારા અંતકાળે અમે બંને તમારા શ્વાસની નજીક હોઈશું.' આ પછી હરજીવનદાસને તિલોત્તમા તિલક કરે છે. ગળામાં તુળસીની માળા પહેરાવે છે. હરજીવનદાસને વિષ્ણુસહસ્ર નામનો પાઠ કરવાનું કહે છે, પણ એમનું ગળું સૂકાય છે. આથી તિલોત્તમા શુદ્ધ ઉચ્ચારથી સંગીતમય સૂરે એનો પાઠ કરે છે. આમ વિધિપૂર્વક હરજીવનદાસના જીવનનો અન્ત આવે છે. આ આખા પ્રસંગમાં રહેલો મર્માળો ઠાવકો હાસ્યરસ ગુજરાતી સાહિત્યમાં જાણે પહેલી જ વાર નિષ્પન્ન થયેલો જોવા મળે છે.

હવે વધુ વિસ્તાર કર્યા વિના છેલ્લું પ્રકરણ જોઈ લઈએ. એનું શીર્ષક છે. 'સ્વર્ગારોહણ.' મધરાતે ચીમનલાલ તિલોત્તમાને જગાડે છે અને કહે છે: 'મને ભગવાને સપનામાં દર્શન દીધાં અને આદેશ આપ્યો કે તૈયાર થઈ જા. તારે માટે હું વિમાન મોકલું છું, શું ભગવાનનું રૂપ હતું! શંખ, ચક્ર, ગદા પદ્મ, ગળામાં આજાનુ લંબી વૈજયંતીમાલા, મયૂરપિચ્છનો મુગટ—હું તો એ મોહક રૂપને જ જોઈ રહ્યો. હું અગાશીમાં જઈને ઊભો રહું છું. તું મને વિદાય આપ. મને આપણા કાનકુંવરને જોઈ લેવા દે.' તિલોત્તમા આંખ ચોળીને બેઠી થઈ. પછી કહ્યું: 'પ્રાણનાથ, તમે મને સદા વિરહમાં ઝૂરતી મૂકીને જશો?" ચીમનલાલે કહ્યું: 'ના પ્રિયે, હું ભૂલી ગયો કે તું પતિવ્રતા સતી છે. જ્યાં પતિ ત્યાં સતી. તું પણ ચાલ મારી સાથે.' તિલોત્તમા બોલી: 'મને તો એ જ ગમે, પણ આપણા દીકરાની ચિંતાને કારણે મારે તમારો વિયોગ સહન કરવો પડશે.' ચીમનલાલ એથી વિચલિત થયા વિના કહે છે: 'ના પ્રિયે, જેણે દાંત આપ્યા છે તે ચવાણું પણ આપશે જ. એ ચિંતા ભગવાન પર

હરજીવનદાસ એને દોરીને પલંગ પાસે લઈ ગયા, પછી ખોળામાં બેસાડી. ચિબુક ઝાલીને દુષ્યંતની અદાથી એનું મુખ ઉંચું કરીને આંખમાં આંખ માંડીને જોઈ રહ્યા. પછી ઉત્તેજિત સ્વરે બોલ્યા; 'તો પછી આપણે વિલંબ શા માટે કરવો જોઈએ?' તિલોત્તમા આજ્ઞાંકિત ભાવે બોલી: 'મેં તો આ ઘરને, આ કુટુંબને મારુ સર્વસ્વ અર્પી દીધું છે.' ત્યાં હરજીવનદાસને યાદ આવ્યું. એઓ બોલ્યા: 'જા તો બેટા, એક ગ્લાસ ભરીને દૂધ લાવીને મૂકી રાખ, કારણ કે શાસ્ત્રમા કહ્યું છે 'રત્યન્તે દુગ્ધપાનમ્.' હું શાસ્ત્રાજ્ઞા ઉથાપતો નથી.' તિલોત્તમા ઊઠીને દૂધનો ગ્લાસ લઈ આવી. ધૂપસળી સળગાવી. પછી પૂજ્યભાવે પોતાની કાયા એણે સમર્પિત કરી. એ વખતે આ દૃશ્ય જોઈને દેવોએ કદાચ પુષ્પવૃષ્ટિ કરી હશે. તિલોત્તમાને સંબોધીને હરજીવનદાસે કહ્યું: 'પુરાણમા એક ઋષિ અને એની પતિવ્રતા સતી સ્ત્રીની વાત આવે છે તે તને હું આજે કહીશ. એનો પતિ વેશ્યાગામી હતો પણ પંગુ હતો. આથી એ વેશ્યા પાસે જાતે જઈ શકતો નહીં. પતિની આ વિટંબણા જોઈને પતિવ્રતાનું હૃદય દ્રવી જતું. આથી એ પોતાના પંગુ પતિને ખભે બેસાડીને વેશ્યા પાસે લઈ જતી. આપણી ભારતીય સંસ્કૃતિમાં આવા વિરલ ત્યાગની વાતો ઘણી થોડી છે. તેં પણ પતિના વચનને અનુસરીને તારા કાયા મને સોંપી છે તેથી હું કૃતાર્થ થયો છું. આનું પરિણામ જરૂર સારું જ આવશે.'

પરિણામ સારું જ આવ્યું. ચીમનલાલ ત્રણ વર્ષે પાછો આવ્યો ત્યારે તિલોત્તમાના ખોળામાં પુત્રરત્નને ક્રીડા કરતું જોઈએ એણે પણ કૃતાર્થતા અનુભવી.

આ પછી પિતાપુત્ર વચ્ચે પણ આ વિશેની સમજ ઉદ્ભવે છે. બાળકની ક્રીડા, એની પહેલી વરસગાંઠ, માંદગી, આ બધા પ્રસંગો પણ જાણી કરીને રેઢિયાળ અને ચલણી બનાવેલી ભાષામાં વર્ણવાય છે. પછી એક સંધ્યાકાળે ચીમનલાલ અને તિલોત્તમા હરજીવનદાસના ઓરડામાં જાય છે. બંનેને સાથે આવેલાં જોઈને એમને અચરજ થાય છે. "આવ ચીમન, આવ બેટા" કહીને એઓ બંનેને પોતાની પાસે બેસાડે છે. ત્યાં ચીમનલાલ એકાએક સ્વસ્થ સાધારણ શબ્દોમાં હરજીવનદાસને કહે છે: "બાપાજી, આજે અમે તમારી જિન્દગીનો અન્ત લાવવાનું નક્કી કર્યું છે." હરજીવનદાસ આ સાંભળીને ઊભા થવા જાય છે. તેને તિલોત્તમા ખભા પકડીને બેસાડી દે છે અને કહે છે: "આવું ધન્ય મુહૂર્ત જવા દેશો નહીં." હરજીવનદાસ એકદમ તો કશું બોલી શકતા નથી. ચીમનલાલ કહે છે. "મેં ખંભાતના છાયાજ્યોતિષીને પૂછીને જાણી લીધું

છે કે મારે હાથે પિતૃહત્યા થવાની છે. એ જો પુષ્પ નક્ષત્રમાં થાય તો મરનારને સ્વર્ગ મળે એવું એમાં કહ્યું છે. માટે તમે વિલંબ કરશો નહીં કે અન્તરાય પણ ઊભો કરશો નહીં.' હરજીવનદાસે જરા ચાલાકી વાપરવાનો પ્રયત્ન કરતાં કહ્યું: 'ચીમન, તું નાહક ઉતાવળ કરે છે. ઇસીજી મેં હમણાં જ કઢાવ્યો છે અને હું ભાગ્યે જ છ મહિના કાઢી શકીશ.' ચીમનલાલે જરાય ચળ્યા વિના કહ્યું: 'બાપાજી, હવે તમે સ્વર્ગ તરફ દૃષ્ટિ રાખો તે જ યોગ્ય છે. તમે રોગશય્યામાં સામાન્ય માનવીની જેમ ઢળી પડો તેના કરતાં ભૂતકાળના મોગલ બાદશાહની જેમ પુત્રને હાથે મરો તે વધારે ગૌરવભર્યું છે.' આ દરમિયાન તિલોત્તમાં બધી તૈયારી કરે છે. એ હરજીવનદાસને કહે છે: 'જુઓ, આ પોચામાં પોચું ઓશીકું મેં શોધી કાઢ્યું છે. એ તમારા મોઢા પર મૂકીને અમે બંને એની પર બેસી જઈશું. એક ટીપું ખૂન નહીં રેડાય. તમારા અંતકાળે અમે બંને તમારા શ્વાસની નજીક હોઈશું.' આ પછી હરજીવનદાસને તિલોત્તમા તિલક કરે છે. ગળામાં તુળસીની માળા પહેરાવે છે. હરજીવનદાસને વિષ્ણુસહસ્ર નામનો પાઠ કરવાનું કહે છે, પણ એમનું ગળું સૂકાય છે. આથી તિલોત્તમા શુદ્ધ ઉચ્ચારથી સંગીતમય સૂરે એનો પાઠ કરે છે. આમ વિધિપૂર્વક હરજીવનદાસના જીવનનો અન્ત આવે છે. આ આખા પ્રસંગમાં રહેલો સર્માળો ઠાવકો હાસ્યરસ ગુજરાતી સાહિત્યમાં જાણે પહેલી જ વાર નિષ્પન્ન થયેલો જોવા મળે છે'

હવે વધુ વિસ્તાર કર્યા વિના છેલ્લું પ્રકરણ જોઈ લઈએ. એનું શીર્ષક છે. 'સ્વર્ગારોહણ.' મધરાતે ચીમનલાલ તિલોત્તમાને જગાડે છે અને કહે છે: 'મને ભગવાને સપનામાં દર્શન દીધાં અને આદેશ આપ્યો કે તૈયાર થઈ જા. તારે માટે હું વિમાન મોકલું છું, શું ભગવાનનું રૂપ હતું! શંખ, ચક્ર, ગદા પદ્મ, ગળામાં આજાનુ લંબી વૈજયંતીમાલા, મયૂરપિચ્છનો મુગટ—હું તો એ મોહક રૂપને જ જોઈ રહ્યો. હું અગાશીમાં જઈને ઊભો રહું છું. તું મને વિદાય આપ. મને આપણા કાનકુંવરને જોઈ લેવા દે.' તિલોત્તમા આંખ ચોળીને બેઠી થઈ. પછી કહ્યું: 'પ્રાણનાથ, તમે મને સદા વિરહમાં ઝૂરતી મૂકીને જશો?" ચીમનલાલે કહ્યું: 'ના પ્રિયે, હું ભૂલી ગયો કે તું પતિવ્રતા સતી છે. જ્યાં પતિ ત્યાં સતી. તું પણ ચાલ મારી સાથે.' તિલોત્તમા બોલી: 'મને તો એ જ ગમે, પણ આપણા દીકરાની ચિંતાને કારણે મારે તમારો વિયોગ સહન કરવો પડશે.' ચીમનલાલ એથી વિચલિત થયા વિના કહે છે: 'ના પ્રિયે, જેણે દાંત આપ્યા છે તે ચવાણું પણ આપશે જ. એ ચિંતા ભગવાન પર

છોડી દે.' તિલોત્તમા અને ચીમનલાલ અગાશીમાં ગયા. પછી ચીમનલાલે કહ્યું: 'આપણે બંને કૂદકો મારીએ એટલે ભગવાનનું અદૃશ્ય વિમાન આપણને ઝીલી લેશે.' તિલોત્તમા કાંઈ બોલે તે પહેલાં તો ચીમનલાલે એને ખેંચી અને બન્ને નીચે પડવા લાગ્યાં. તિલોત્તમા ગભરાઈને બોલી. 'વિમાન તો—' ત્યાં એના રામ રમી ગયા.'

અંતમાં લેખક કહે છે: 'પ્રિય વાચક, આમ મારી કથાનાં સર્વ પાત્રોને મેં એમના કર્માનુસાર ફળ આપ્યું છે. આથી તું પણ તારાં કર્મોનો ગંભીરતાથી વિચાર કરજે અને એનું ફળ ભોગવવાને તૈયાર રહેજે. આ સંસારનિધુવનમાં તું વિષયાસક્ત બનીને તારા જીવનકાર્યને ભૂલી જશે તો તારી પણ આવી દશા થશે. સુજ્ઞેષુ કિં બહુના?'

આ પરિચ્છેદ સાથે વાર્તા પૂરી થાય છે. અહીં આપણને deflated reality નો અનુભવ થાય છે. ખૂન, અવૈધ યૌન સંબંધ, આપઘાત વગેરે પ્રસંગો અમુક વજનવાળા ગણાય છે. પણ અહીં એ ત્રિપરિમાણી નથી, પણ એક જ પરિમાણના અને ચપટ છે. છે. આમ બધું ચપટ બનાવીને લેખકે આપણી કહેવાની નીતિની અનૈતિકતા પર વ્યંગ કર્યો છે. ગદ્યને પ્રસંગાનુસાર એમણે રેઢિયાળ, અતિ અલંકૃત, છાપાળવું બનાવ્યું છે. ગદ્યના આવા ઉપયોગ માટે અને વિડંબનાના એક પ્રયોગ લેખે આ કૃતિ નોંધપાત્ર બની રહેશે.

—સુરેશ હ. જોષી

અનાગત*

સત્ય એ સમૂહની કે સમાજની સરજત નથી, એ તો દરેક વ્યક્તિની આગવી સરજત છે એમ કિર્કેગાર્ડે કહેલું અને ત્યાર પછી આ વિચારથી પ્રભાવિત થયેલા સર્જકોએ પોતપોતાની રીતે સત્યને તારવવાનો પ્રયત્ન કર્યો. દરેક સર્જનાત્મક કૃતિમાં આવું આગવું સત્ય, તેને પામવાની સર્જકની આગવી રીત હોવી જોઈએ. કલાકૃતિમાં પણ માનવની કે જીવનની એક નિરાળી

* 'અનાગત' લે. હરીન્દ્ર દવે, સ્વાતિ પ્રકાશન, મુંબઈ. મૂલ્ય ૬ રૂ. પૃ. ૧૭૦

છબિ ઉપસી આવે, પણ આ છબિ કૃતિનો આરંભ કરતી વખતે સર્જકના ચિત્તમાં સ્પષ્ટ હોઈ ન શકે, જેમ જેમ કૃતિ સરજાતી જાય તેમ તેમ આ છબિ મૂર્ત થતી આવે. આ ભૂમિકા લૉન્જાઈનસે પણ શબ્દાન્તરે સ્પષ્ટ કરી આપી હતી. પણ આપણો સર્જક કૃતિ રચતાં પહેલાં જ તેમાંનું 'દર્શન' જોવાને ટેવાયેલો હોય છે એટલે માનવની છબિ- પોતાની યા પારકી આંખે-કલ્પીને એની આજુબાજુ વાર્તાની ફ્રેમ મઢવા બેસે છે. થોડો ઘણો એ સભાન હોવાને હોવાને કારણે પરમ્પરાગત વાર્તાપદ્ધતિનો ત્યાગ કરીને નવી ટેકનિક શોધવા નીકળી પડે છે, પણ મોટે ભાગે આપણો સર્જક થોડી ઘણી નવીનતા દેખાડીને વળી પાછો પુરોગામીઓનો ઋણસ્વીકાર કરવા દોડી જતો હોય છે, ચતુરાઈપૂર્વક પુરોગામીઓમાં પોતાનું શરણ શોધવાના આ પ્રયાસને ઢાંકવા માટે તે મથે છે, વાચકો છેતરાઈને કૃતિની નવીનતાને નવાજે છે.

'અનાગત'ના લેખકને પોતાની કૃતિ tale છે કે નવલકથા છે તેની ખાતરી નથી. નવલકથાનો પ્રારમ્ભ કરતા પહેલાં એક સ્થળે લેખકે 'અનાગત'ની ભૂમિકા વિશે થોડી સ્પષ્ટતા કરી આપી છે: 'પાત્ર હેઠળના દીવાની માફક જીવન બુઝાઈ રહ્યું છે: જેને સંવાદો મળ્યા છે તેમને તખ્તો નથી મળ્યો, જેમની પાસે તખ્તો છે તેઓ સંવાદો વીસરી ગયા છે...પ્રેમ પણ જીવનની માફક માત્ર હેઠળના દીવા જેવો છેઃ એ પાત્ર હેઠળ જે કંઈ છે એ અનાગત છે. પાત્ર ઊંચકો તો દીવો રાણો થયો છે કે હજી ટમટમે છે તેનો ખ્યાલ આવે. પણ આપણે અનાગતના ભયથી એ પાત્રને ઊંચકતા ડરીએ છીએ. અને જીવીએ છીએ, પ્રેમ કરીએ છીએ.' આવા બુઝાઈ રહેલા જીવનમાં જેમની પાસે તખ્તો નથી તેને તખ્તો આપવા અને સંવાદો નથી તેને સંવાદો આપવા માટે આ કૃતિ રચી પણ હોય અને ન પણ રચી હોય. આ બુઝાતા જીવનની 'અનાગત' વાર્તા હોય કે ન હોય એ જેટલા મહત્ત્વનું નથી તેટલા મહત્ત્વનું કૃતિમાં આ જીવનને કઈ રીતે રૂપ આપવામાં આવ્યું છે તે મહત્ત્વનું છે.

આ કૃતિમાં કોઈ પ્રકરણો પાડવામાં આવ્યા નથી, એમાં કશી સનસનાટીની વાત નથી, લેખક સર્પદંશનો ભોગ બનેલા નાયકનું મૃત્યુ થયું કે નહિ તે વિશે કુતૂહલરસિક વાચકોને કશું ન જણાવીને તેમને આઘાત પણ આપે છે. થોડી ફિલસૂફીની ચર્ચા છે, અત્યારની નવી નવલકથાની જેમ તેમાં થોડી કાવ્યાત્મકતા પણ છે. દેખીતી રીતે નવી લાગતી આ નવલકથા ખરેખર પુરોગામી નવલકથાથી જુદી દિશાએ જાય છે ખરી? કે પછી ઘણી બધી જગાએ કહેવાયું છે તે પ્રમાણે 'નામો નવાં, આબોહવા વાસી છે?'

નવલકથાનો પ્રારમ્ભ આ વાક્યથી થાય છે: ' હવે માત્ર ચોવીસ કલાક બાકી રહ્યા, તેણે વિચાર્યું અને પછી એકાએક હસી પડયો. ' એક બાજુએ ગભીર વિચાર અને બીજી બાજુએ હાસ્ય આ બેને લેખક સાંકળવા માગે છે. સર્પદંશથી જીવન અને મૃત્યુ વચ્ચે ઝોલા ખાતા માનવીને જ્યારે ખબર પડે કે તેના જીવનને હવે માત્ર અડતાલીસ કલાક બાકી છે, કે ચોવીસ કલાક બાકી છે ત્યારે એની પરિસ્થિતિ અસહ્ય બને. મૃત્યુ નિશ્ચિત હોવા છતા અનિશ્ચિત છે અને એની અનિશ્ચિતતાથી માનવી સ્વસ્થ રહી શકે છે. પણ જ્યારે આ અનિશ્ચિતતા નિશ્ચિતતામા પરિણમે અને અનાગત પપ ઉબરે આવીને ઊભુ હોય ત્યારે એ માનવીના ચિત્તની બધી ભૂગોળ બદલાઈ જાય, એના મુખે ઉચ્ચારાતી ભાષાનો અન્વય બદલાઈ જાય, એના ચિત્તમા સળવળતી સ્મૃતિઓની સમાન્તરતા અનેકગણી વધી જાય, એની આ પનટાયેલી સવેદના વડે એની આસપાસનુ જગત પણ જુદી રીતે રગાવા માંડે—આ બધું જાણુવામાણુવાનુ આપણને કુતૂહલ પણ થાય. આ નિમિત્તે સર્જક જે ક્રમમા શબ્દો ગોઠવે તે ક્રમ પણ તપાસવાનું આપણને મન થઈ આવે. આ પ્રકારના કથાવસ્તુના વિકાસની કેટકેટલી શક્યતાઓ સર્જક ચકાસે છે એનુ પણ પણ આપણને આકર્ષણ થાય. ' અનાગત ' ના પ્રારમ્ભે આવી અપેક્ષા જગાડી. મનમા થોડી નિરાત થઈ—ચાલો, એક નવા માર્ગે જતી નવલકથા વાચવા મળી. પણ થોડાક પૃષ્ઠોમા એ અપેક્ષાઓ ભાગી પડી. શરૂઆતના પાનામા આપણને લાગે કે નવલકથાના નાયક આલોકની દૃષ્ટિએ આખી વાર્તા આપણને મળશે, આલોકના પાન દ્વારા બાકી રહેલા ચોવીસ કલાકની વાર્તા વધુ આસ્વાદ્ય નીવડત. પણ એને બદલે તરત જ આલોકના ભૂતકાળની વાત બહુ વ્યવસ્થિત રીતે લેખક શરૂ કરે છે, અને એને પરિણામે નવલકથાની નબળી કડીનો આરમ્ભ થાય છે. શા માટે આમ બન્યુ તેના કારણો શોધવાનુ અઘરું નથી. આપણો સર્જક આ પ્રકારના કથા વસ્તુના વિકાસની જુદી જુદી શક્યતાઓ તપાસવાનો પડકાર ઝીલી લેતો નથી. એની દૃષ્ટિ એક બાજુએ જેટલી સાહિત્યિકતા તરફ વળેલી છે તેનાથી વિશેષ લોગ— જીવન પ્રત્યે વળેલી છે, અને એટલે જ સદિગ્ધતાનો આભાસ રચીને પણ આખરે તો સરલીકરણ કરવા માટે એ તત્પર થઈ જાય છે જ. એ સરલીકરણ માટે પણ પરિચિત સૃષ્ટિનો જ આધાર લેવાનુ એ પસંદ કરે છે. એટલે જ નવલકથાનો નાયક ' ગૃહત્યાગ ' કરીને ઉશ્કેરાટના સ્ટેશને આવી ચડે છે ત્યારે લેખક એ ત્યાગનુ કારણ શોધવા વાચકને ભૂતકાળમા લઈ જાય છે. ખરેખર તો આવા કારણો શોધવા ન

જઈએ તો પણ ચાલે, કારણ કે એમ કરવા જતાં આખરે તો 'મંજરીના કોઈ કાકા ગુજરી ગયા અને લગ્ન ન થઈ શક્યા' જેવા અકસ્માતનો પરમ્પરાગત આધાર લઈ લેવો પડે છે. આ પછી બહુ વ્યવસ્થિત રીતે મંજરી સાથેના મિલનનું, સ્ટેશનમાસ્તર સાથેના સમ્પર્કનું વર્ણન કરવામાં આવ્યું છે. મંજરી સાથેના સંવાદની ભૂમિકા અને ક્રિસ્ટીન સાથેના સંવાદની ભૂમિકા ઝાઝી જુદી પડતી નથી. સ્ટેશન ઉપર ગાળેલી રાત, બસના અનુભવોનું વર્ણન અપ્રસ્તુત હોવા છતાં આણવાનું લેખક ચૂકતા નથી. એ બધા વર્ણન દ્વારા તેઓ વાતાવરણ જમાવવાની કોશિષ કરતા હશે.

આલોક કિરસ્તાન બોર્ડીંગ હાઉસમાં જાય છે ત્યાર પછીના પ્રસંગોનું વર્ણન લેખક વળી સભાન બનીને કરવા જાય છે. પણ નવીનતા ઝાઝો સમય ટકી શકતી નથી એટલે જ જ્યારે આલોક વરંડામાં બેસીને પહેલીવાર જાણે સાંભળતો હોય એવી રીતે અવાજો સાંભળે છે અને પછી અરીસામાં પોતાનું મોં જુએ છે ત્યારે એ પ્રસંગનું વર્ણન લેખકને ફાવતું નથી એટલે નાનપણમાં વડીલના મોઢે સાંભળેલું વાક્ય 'ગાંડો થઈ જઈશ' યાદ આવી જાય છે. એ વાત આગળ તેઓ અટકી પડે છે. આ રીતે શરૂઆતના શબ્દો વાક્યો આપણને એક નવી આશા આપે છે પણ તરત જ પછી આવતાં વાક્યો આપણે સેવેલી અપેક્ષાને તોડી નાખે છે અને સાવ પરિચિત સંવાદોની ભૂમિકાએ આપણે આવી પહોંચીએ છીએ.

નવા ગામમાં ગયા પછી ત્યાં આગળ નવલકથાને વિકસાવી આપે એવી કોઈ ઘટના બનતી નથી. જો કે લેખકે સામાન્ય વાચકને પરિચિત એવા કથાવસ્તુની વિકાસ તરફ ઝાઝો લોભ રાખ્યો નથી પણ સાથે સાથે એ પણ ખરું કે આલોક જે રીતે બીજા પાત્રોના સમ્પર્કમાં આવતો જાય છે એ આખી ભૂમિકા પોકળ અને કૃત્રિમ લાગે છે. આલોક દરિયાકાંઠે જઈ ચઢે અને 'અચાનક' કોઈ વૃદ્ધ તેને જઈ મળે, અથવા છનાલાલ કે જીવો કલાલ મળી જાય એ તાલમેલિયું લાગે.

આ રીતે આલોકને દરિયાકાંઠે વૃદ્ધ મળે છે ત્યારે વૃદ્ધના મોઢે તેનો ભૂતકાળ રજૂ કરાવવાનો લેખકનો ઉત્સાહ ઢાંક્યો રહેતો નથી, એટલે જ આલોકના સાદા પ્રશ્નોના જવાબમાં વૃદ્ધ પોતાના ભૂતકાળને સૂચવતા ઉત્તરો આપે છે. કાવ્યાત્મકતાના થોડા રંગ પૂરવા માટે વૃદ્ધના ભૂતકાળનું આલેખન લેખક પોતે કરે છે, વળી ધૂમકેતુની જેમ જ ભાવને અનુરૂપ વાતાવરણ આણવા સજીવારોપણ ઉમેરે છે. 'દરિયાનો ઘૂઘવતો અવાજ પથરાયેલી ચૂપકિદીને વધુ ઘેરી બનાવી રહ્યો. થોડાંક છોકરાં આઘે ઊભા રહી ફાટેલા પતંગની કાની

બાધી તેને ચગાવવાનો પ્રયત્ન કરતા હતા.' આટલા વર્ણન પછી આપઘાતની વાત નીકળી એટલે, 'એકાએક વાતાવરણ ઉદાસ બની ગયું. પેલા બાળકો ફાટેલા પતંગના દોરને છૂટો પાડી બાકસના ખોખા પર ચૂપચાપ વીંટી રહ્યા હતા, ઓટના પાણી ઘણા આઘા ચાલી ગયા હતા.' આ સજીવારોપણ કૃત્રિમ લાગે લાગે છે. એની નવીનતા પાછળ રહેલી પોકળતા તરત ઉઘાડી પડી જાય છે.

આ વૃદ્ધની જેમ જ આલોકને બધા પાત્રો એક યા બીજી રીતે મળતા રહે છે. દરેક પાત્રના ભૂતકાળની વાત એ પાત્રોની સાથે સાથે આપણને જાણવા મળે. એ ભૂતકાળમા પણ આકસ્મિકતાનું તત્ત્વ તો લેખકે રાખેલુ જ છે. ગોમતી પોતાના સત્યની કસોટી વૃદ્ધને આપી શકે એટલા માટે ધરતી કંપને વચ્ચે લાવવો પડયો, પિલુ અને મહેરવાનને દૈવવશાત્ માર્બલ બોન્સથી પિડાતા બાળકની પ્રાપ્તિ થઈ, ટીકકરનો દીકરો એકાએક ઇંગ્લેન્ડ જતો રહ્યો...આટલું અપૂરતું હોય તેમ દરેકના ભૂતકાળની વાત કરાવવા માટે થોડા તાલમેલિયા પ્રસંગો—જમનાની વાત કહેવા માટે રુસ્તમજીને તાડીના નશામાં ડુબાડી દીધા, શ્યાવક્ષના મૃત્યુની વાત પિલુ આલોકને કહી સંભળાવે એટલા માટે મહેરવાનને વિઝીટ પર મોકલી દીધો અને સાથે સાથે પોતાના દીકરાને ઉગારી ન શકનાર મહેરવાન ૧૦૬° ટેટલા તાવવાળા કિશોરને બચાવી લે છે એની પણ વાત કરી યે છે, ક્રિસ્ટિન જ્યારે દમણ જાય છે ત્યારે પિલુ અને મહેરવાન પણ ત્યા જ હોય છે અને સર્પદંશ અચાનક થઈ જાય છે તે જ વખતે ડૉક્ટર ન ન મળે—પણ સાથે સાથે લેખક યોજતા જાય છે. પાત્રોની પોતાની વાતો જ્યારે ખૂટી પડવા આવે ત્યારે પરિચિતોના જીવનના પ્રસંગો પણ સ્થાન પામે, એ રીતે છનાલાલ ચંદન મારવાડીની વાત કહી સંભળાવે તો ક્રિસ્ટિન પોતાના પતિના મિત્રની વાત કહી સંભળાવે. કોઈ પોતાના વિષાદને ભૂલવા નાટક ભજવ્યા કરે, કોઈ રોગીઓની સુશ્રૂષા કરે, કોઈ નાનામા નાની વીગતમા ખોવાઈ જાય, કોઈ અતિથિઓની સરભરા કર્યા કરે... આ બધા છૂટાછવાયા પ્રસંગોથી નવલકથાનુ પોત ઘટ્ટ થવાને બદલે પાતળું પડી જાય છે.

નવલકથાને અદ્યતનતા અર્પવા માટે ઘણી વાર અદ્યતન લાગે એવા સંવાદોનો ઉપયોગ કરવામા આવે છે એ બહુ જાણીતી વાત છે. આવા સંવાદોની અદ્યતનતા ઘણી વખત પોકળ પણ હોય છે કારણ કે કૃતિના નિગન્ધનમા એવી કોઈ અદ્યતનતા હોતી જ નથી. આલોકને ક્રિસ્ટિનના સમ્પર્કથી આત્મપ્રતીતિ થાય છે: 'હું મજરીની દુનિયાનો જીવ નથી.' આ આત્મપ્રતીતિનો વ્યાપાર અદશ્ય

રાખવામાં આવ્યો છે, વળી આલોકની આજુબાજુ એ પ્રકારની સૃષ્ટિ રચાઈ નથી જે સૃષ્ટિ આલોકને આત્મપ્રતીતિ સુધી પહોંચાડી આપે. વળી લેખક એક બાજુએ નવીનતા આણવા માગે છે એટલા માટે ઘણી વખત સંદિગ્ધતા રચતા જાય છે અને બીજી બાજુએ આ સંદિગ્ધતાને એટલી જ સહેલાઈથી તેઓ ઉકેલી પણ આપે છે. એક જગાએ આલોક ક્રિસ્ટિનને કહે છે: 'મારા દંભના પડદા પાછળનું અસલ રૂપ કયું હશે એ મને પણ સમજાતું નથી. હું પણ મહોરાને હટાવતાં ડરું છું.' ક્રિસ્ટિન આલોકની વાત સાંભળીને થોડી વારે પાછા ફરતી વખતે પૂછે છે: 'આલોક, તમે ક્યારેય મૃગજળ જોયાં છે?' 'ના.' 'તો જુઓ, આ મૃગજળ છે.' ચહેરા પર નકાબ ધરીને ફરતા માનવીઓની વાત અને મૃગજળ સાથે માનવજીવનને સાંકળી લેવાની વાત ઉઘાડી પડી જાય છે. હા, એટલું સાચું કે સર્જક તરીકેની સભાનતા તેમનામાં હોવાને કારણે આવાં સ્થળોએ વધુ રોકાઈને ચિંતન રજૂ કરવા માગતા નથી. ઘણું બધું સૂચિત રાખવા જાય છે પણ જે સૂચવવું છે તે પ્રત્યે તેઓ વધુ પડતી સભાનતા રાખે છે. ભલે આપણે રમણલાલ કે ગોવર્ધનરામથી દૂર ચાલ્યા ગયા હોઈએ પણ એમણે રચેલી સૃષ્ટિ આપણા પગમાં ઘંટીના પડની જેમ ભરાઈ ગઈ છે. એ સૃષ્ટિમાં લેખક પાત્રોને વચ્ચે અટકાવી દઈને ચિન્તન કર્યા કરતા હતા, હવે ચિન્તન રજૂ કરવા માટે પાત્રો ઊભા કરવામાં આવે છે. આમાંના કોઈ પાત્રો જ્યારે એમ કહે 'ન્હાનાલાલ થવામાં જ મારું દિલ નથી લાગતું ત્યાં માલવપતિ મુંજ કઈ રીતે થઈ શકું?' અથવા 'અત્યારે મને એમ લાગે છે કે બધું ધીમે ધીમે મરી રહ્યું છે, કોઈ વાર એમ થાય છે કે અમારા આ વનની એકાદ ચડાઉ ખજૂરીની તાડી સૌ કોઈને પાઈ દઉં. જો એ રીતે પણ અહીંયા જીવ આવતો હોય તો.' ત્યારે એવી ઉક્તિઓ પ્રત્યે આપણને ખાસ આશ્ચર્ય થતું નથી.

કૃતિના communication પ્રત્યે લેખક વધુ પડતા સભાન રહ્યા હોવાને કારણે તેઓ વ્યંજનાને અવકાશ આપતા જ નથી. આલોક સવારે બગીચામાં ફરી રહ્યો છે—'પ્રાતઃકાળના ધુમ્મસમાં સૂરજનાં કિરણો અટવાઈ ગયાં હતાં એટલે આલોકને હોટલના નાનકડા બગીચામાં પાંદડાં પર બાઝેલા ઝાકળને નિતારવાનો સમય મળ્યો હતો. એ કરેણનાં ધવલ પુષ્પો આગળ એક ક્ષણ ઊભો રહ્યો. સુવાસ વિનાની આ ધવલતા જોઈ એને કશુંક યાદ આવી ગયું અને એ કરેણને સ્પર્શ્યા વિના જ પાછો ફર્યો.' ત્યાં ક્રિસ્ટિન નાહીને આવે છે—'એના માથાના વાળમાં હજી કરેણ પરનાં ઝાકળ જેવાં બિન્દુઓ ચમકતાં હતાં. શ્વેત વસ્ત્રોમાં એ કોઈ સાધ્વી

જેવી દેખાતી હતી.' ક્રિસ્ટિનનું વર્ણન કરવા માટે 'કરેણુ પરનાં ઝાકળ'ની કે 'શ્વેત વસ્ત્રોની' વાત કરવાની અનિવાર્યતા હતી જ નહીં પણ સુવાસ વિનાની કરેણુ અને માણી ન શકાય એવી ક્રિસ્ટિનની સુંદરતા' (ક્રિસ્ટિનની છાતી પર કોઢનો વ્રણ હતો)નું સમીકરણ લેખક માંડવા જાય છે. જો તેમણે ધાર્યું હોત તો ક્રિસ્ટિનનું વર્ણન ટાળી શક્યા હોત પણ વ્યંજનાના ભોગે પ્રાપ્ત થતા સંપૂર્ણ communication પ્રત્યે જ એમણે દૃષ્ટિ રાખી હતી.

નવલકથાને અકસ્માતો વિના આગળ વિકસાવી શકાય જ નહીં એવી માન્યતા આપણા સર્જકોમા છે એટલે આલોકને દરિયાનો સાપ કરડે છે. બીજી બાજુએ ક્રિસ્ટિન કનફેશન માટે દમણ જાય છે અને ત્યાં પિલુ અને મહેરવાનના મુખે આલોકના પ્રણયની વાત સાંભળે છે. (માદામ બોવરીમા પણ નાયિકા કન્ફેશન માટે ચર્ચમાં જાય છે પણ ત્યાં આગળ પાદરીની વાતો સાભળીને તેને તિરસ્કાર આવે છે અને પાછી ફરી જાય છે. એ આખો પ્રસંગ, તેના સંવાદો યાદ આવી જાય, ફ્લોબેરે પોતે એક પત્રમાં આ આખો પ્રસંગ, તેના સંવાદો યોજવામાં તેને નડેલી મુશ્કેલીની વાત કરી હતી.) ક્રિસ્ટિન એક બાજુએ આલોકના આકર્ષણનું કનફેશન કરે છે. બીજી બાજુએ પાછળથી આલોક ક્રિસ્ટિન આગળ કબૂલે છે: 'તમારાથી અન્તર રાખવાની વિરક્તિ દેખાડતો હતો ત્યારે વાસ્તવમાં તો તમારા સાન્નિધ્ય માટે તલસતો હતો પણ મારો અપરાધ ઉઘાડો ન થાય એટલો બોજો અને નિખાલસ ચહેરો મેં ઓઢ્યો હતો.' પણ આલોકનું તે વખતનું વર્તન, તેના સંવાદો, તેની નિરીક્ષણની રીત-કશામાં તો આનું સૂચન આપણને ન મળ્યું.

છેલ્લા ચોવીસ કલાકમાં પૌરાણિક પાત્રો, ઐતિહાસિક પાત્રો, કળાકારોની સ્મૃતિઓપ્રસંગો મૂકાયા છે, આ બધા દ્વારા બધિરતાનું વાતાવરણ ઉપજાવવું છે, પણ સૌથી મોટો સવાલ ભાષાનો આવે છે. ક્રિસ્ટિન અને ફાધરના સંવાદો જુઓ કે ક્રિસ્ટિન-આલોકના સંવાદો જુઓ. સર્પદંશ પહેલાંની અને પછીની આલોકની તાત્ત્વિક ઉક્તિઓ જાણે સપાટી પરની લાગ્યા કરે છે. થોડીક કાવ્યાત્મકતાના ઉપયોગથી કશો અર્થ સરતો નથી. એ રીતે આ નવલકથા દ્વારા કશું સોપાન સિદ્ધ થતું નથી.

નવલકથાના અન્તે ક્રિસ્ટિન આલોકને પૂછે છે; 'માનો કે તમે જીવી ગયા તો?' વાચક પણ લેખકને સામો પ્રશ્ન કરી શકે: 'માનો કે મંજરીના કાકા મરી ગયા ન હોત, માનો કે આલોકને સાપ ન કરડ્યો હોત તો!'

—શિરીષ પંચાલ

રિલ્કેનો એક પત્ર

પારી
સપ્ટેમ્બર ૧૧–૧૯૦૨

Aujuste Rodin ને

તમે મને વારંવાર મળવાની તક આપી હોવા છતાં હું તમને આ પત્ર લખું છું એટલે કંઈક અંશે આ વિચિત્ર લાગે એમાં શંકા જ નથી. પણ હમેશાં તમારી ઉપસ્થિતિમાં મારી ભાષાની અપૂર્ણતા મને વરતાયા કરે છે અને તે હું તમારી પાસે હોઉં છતાં મને તમારાથી દૂર ખેંચી જાય છે.

મારા ખંડના એકાન્તમાં બીજે દિવસે તમને મળીને મારે શું કહેવાનું છે તે માટે હું શબ્દો શોધું છું પણ જ્યારે એ સમય આવે છે ત્યારે શબ્દો મૃતઃપ્રાય થઈ જાય છે અને નવા સંવેદનોથી ઘેરાઈને હું મારી જાતને અભિવ્યક્ત કરવાની બધી રીત ખોઈ નાખું છું.

ઘણી વખત ફ્રેન્ચ ભાષાનું સત્ત્વ મારી પકડમાં આવી જાય છે અને એક દિવસે બાગમાં ફરતાં ફરતાં મેં જે કવિતાઓ લખી હતી તે હું તમને મોકલું છું. આ કવિતાઓ જર્મનમાંથી અનૂદિત થઈ નથી અને કયા અગોચર માર્ગે થઈને મારા ચિત્તમાંથી ઉદ્‌ભવી તેની પણ મને ખબર નથી.

શા માટે આ બધી કવિતાઓ તમને હું લખીને મોકલાવું છું ? તે સારી છે એટલા માટે નહીં, પણ જે પ્રતિભા મને માર્ગ ચીંધી રહી છે તેના સામીપ્યમાં તેમને લાવવા હું મોકલું છું. સમતુલા અને શક્તિથી છલોછલ એવા તમે જ આ જગતમાં એકલા છો, તમે તમારી જાતને તમારા સર્જન સાથે ગૂંથીને ઘડી રહ્યા છો. અત્યન્ત મહાન અને ઉચિત એવું તમારું સર્જન મારા માટે જો એક મહત્ત્વની ઘટના બની ગઈ હોય (આની વાત હું આશ્ચર્ય અને અર્ધ્યથી ધ્રૂજતા અવાજે જ કહી શકું) તો તમારી જેમ જ તમારું સર્જન મારા જીવન

માટે, મારી કળા માટે અને મારા હૃદયના ઊંડાણમાં જે સૌથી વધુ શુદ્ધ છે તેના માટે એક આદર્શરૂપ છે.

જ્યારે હું તમારી પાસે આવ્યો ત્યારે માત્ર અભ્યાસ કરવાનો આશય ન હતો. હું તમને પૂછવા માગતો હતો : ' માનવીએ કેવી રીતે જીવવું જોઈએ ? ' તમે ઉત્તર આપેલો : ' સર્જન દ્વારા. ' આ વાત હવે હું સારી રીતે સમજું છું. મૃત્યુ વિનાનું જીવન એટલે સર્જન તે હવે હું અનુભવું છું. હું આનન્દ અને કૃતજ્ઞતાથી છલકાઉં છું. મારા યૌવનના આરંભથી જ એ સિવાય મેં કશો આશય રાખ્યો નથી. મેં પ્રયત્ન પણ કર્યો છે, પણ મારા સર્જનને હું પુષ્કળ ચાહતો હોવાને કારણે તે આ વરસોમાં પવિત્ર બન્યું છે, જૂજ પ્રેરણાઓ સાથે સંકળાયેલો ઉત્સવ તે બન્યું છે. એવા કેટલાય દિવસો વીત્યા છે. જ્યારે મેં સર્જનાત્મક ઘડીની અનન્ત વેદનાની પ્રતીક્ષા સિવાય બીજું કંઈ જ કર્યું ન હતું. પણ પ્રેરણાને ઉદ્દીપ્ત કરતા બધા જ કૃત્રિમ માર્ગો મેં ત્યજી દીધા હતા. મદ્યપાન વિના રહેવાનો પ્રારમ્ભ કર્યો. મારા જીવનને પ્રકૃતિની નિકટ આણ્યું. આ બધુ યોગ્ય હોવા છતાં સર્જન દ્વારા દૂર દૂરની પ્રેરણાઓને પાછી આણવાની મારામા હિંમત ન હતી. હવે મને ખબર પડી કે એ જ રીતે તેમને ભાળવી શકાય છે... મારા જીવનનો અને તમે આપેલી આશાનો આ મહાન પુનર્જન્મ છે. મારી પત્નીના જીવનમાં પણ આમ જ બન્યું છે. ગયા વર્ષે અમારે ગંભીર નાણાંકીય મુશ્કેલીઓ હતી, હજુ એ મુશ્કેલીઓ દૂર નથી થઈ. પણ હવે મને લાગે છે કે સર્જનની આ દૃઢતા ગરીમાઈની ચિંતાઓને પણ ખંખેરી નાખશે. મારી પત્નીએ અમારું નાનકડું બાળક મૂકીને આવવું પડશે. અને છતાં આ વાત તે ખૂબ જ સ્વસ્થતાથી અને તટસ્થતાથી વિચારે છે. મારી પત્ની તમારા, તમારા મહાન સર્જનના સાન્નિધ્યમા રહેશે તેનો મને ખૂબ આનંદ છે. તમારી પાસે રહીને કોઈ પોતાની જાતને ખોઈ નહીં નાંખે...

પારીમાં હું કોઈ રીતે જીવી શકીશ કે કેમ એની તપાસ મારે કરવી છે. જો એ શક્ય હશે તો રહીશ. મારા માટે એ ખૂબ જ આનન્દની વાત હશે. જો હું આમાં નિષ્ફળ જઉં તો તમે તમારા સર્જનથી, તમારા શબ્દોથી અને તમે જેના સ્વામી છો એવા સઘળા શાશ્વત બળથી મને જેવી રીતે સહાય કરી હતી તેવી રીતે મારી પત્નીને સહાય કરજો...

ગઈ કાલે તમારા બાગની નીરવતામાં હું મારી જાતને પામ્યો અને હવે આ વિશાળ શહેરનો બધો ઘોંઘાટ મારાથી દૂર દૂર સરી ગયો છે અને મારા હૃદયમાં ગંભીર શાંતિ છે, આ હૃદયમાં તમારા શબ્દો પ્રતિમાની જેમ ટકી રહ્યા છે.

ભાવાનુવાદ : **શિરીષ પંચાલ**

Regd No G 753

નીચેમાંથી યોગ્ય ઉત્તર ખોળી કાઢો

(૧) ગુજરાતીમાં પહેલવહેલું હાઈકુ કોણે લખ્યું ?

(અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ, 'સ્નેહરશ્મિ', રાધેશ્યામ શર્મા)

(૨) ગુજરાતીમાં પહેલવહેલું સૉનેટ કોણે લખ્યું ?

(બળવન્તરાય ' કાન્ત ')

(૩) ગુજરાતીમાં પહેલવહેલી ટૂંકી વાર્તા કોણે લખી ?

(મલયાનિલ, ચન્દ્રવદન મહેતા, ધનસુખલાલ મહેતા)

(ઉત્તરો આવતા અંકે)

શબ્દલીલા –

પણ આ 'શબ્દ' તો અનંત કક્ષાએ સમાજમાં વ્યાપાર કરે છે તે બધી જ કક્ષાઓ કંઈ કાવ્યની નથી. શબ્દ સમાજમાં શૂદ્ર, વૈશ્ય ને ક્ષત્રિય કક્ષાએ પણ સક્રિય રહે છે પણ બ્રાહ્મણ કક્ષાએ જ તે કાવ્યનો શબ્દ બને છે. 'શબ્દ' એના નવા સ્વરે ઉચ્ચારાય છે ! સપાટી પર તે હોઠ જિહ્વાનો સ્તરનો હોય, ગહનમાં ગહન કક્ષાએ તે આત્માના સ્તરનો હોય. ક્યારેક વૈખરીનો, તો ક્યારેક પરા વાણીનો પણ હોય. ક્યારેક તે બુદ્ધિનો, તર્કનો, ઊર્મિ આવેશનો, મનનો, તો ક્યારેક તે મનસાતીત સ્તરનો પણ હોઈ શકે.

—ઉશનસ્

(મનીષા ગ્રીષ્મ ૨૦૨૬)

મુદ્રક : [illegible] જ્યોતિ ચક્ર મુદ્રિત, ડુંગરપુરા, વડોદરા ૧ [illegible]
[illegible] અધ્યાપક [illegible] પ્રકાશક વડોદરા ૨ થી [illegible]

ઉંડા પોળ-૧૬

ઊહાપોહ

૧૬

ડિસેમ્બર ૧૯૭૦

વર્ષ ૨ અંક ૪

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
૬૫-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાયચંદ રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અભિરૂપ એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

રોકડેથી લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ'
રાયચંદ રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

પોકેટ બુક સેંટર
જ્યોતિસંઘ સામે,
રિલિફ રોડ,
અમદાવાદ-૧

લેખ, અવલોકનાર્થે પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવા. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

જાહેરખબરના દર

એક પાનાના રૂ. ૧૦૦, અંદરનું પૂંઠું રૂ. ૧૫૦, છેલ્લું પૂંઠું રૂ. ૨૦૦

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૫

ઊહાપોહ દર મહિનાની આખરીએ પ્રગટ થાય છે.

સૂકી હવામાં
(એક એક્સ્ટસી)

ઉશનસ્

ગિરિ-વન તણી ખુલ્લાશોમાં ઊભો રહી હાંફતો,
અઢળકપણે લ્હેરે સુકી-હવામય સાગરો!
ચહુ તરફ લે લ્હેકાં; જ્યાં ત્યાં હવા-જનરેટરો:
પ્રગટતી હવા પ્હાડો કેરી નીલી નીલી ટોકથી!
પ્રગટતી હવા ઝાડો-ઝૂંડો લીલી લીલી નોકથી:
પ્રગટતી હવા તડકાઓની તીણી તીણી ટૂંકથી!

પવન-પગલો આયુ કેરો ભૂખ્યો-તરસ્યો હું તે
પવન-તડકે આળોટું ને ભરીભરી પૌંરાને
પવન ઘૂંટડઘૂંટે પીઉં, દગે દઉં છાલકો,
પવન નસકોરાં બે પ્હોળાં કરી શ્વસું ઉચ્છ્વસું,
પવન જીભથી ચાટું, મુઠ્ઠીભરી ખુકડાભરું,
પવન લટિયાંમાં ઝીંટું ને ભરી શ્રવણે લઉં;

ફરી ન ય મળે; ખુલ્લે મોંઢે દશેદિશ હું ધસું.
ઊણીનું ય અલ્પા, આલો ને કો મને બીજું કેફસું.

(The Escape ‘ ધ એસ્કેપ ’ નામની તાજેતરમાં રચેલી સૉનેટમાળામાંથી)

ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

ઘેર જતાં

ઘર છોડયા પછી પાછા જવાની ઈચ્છા કરવી તે પગમા મૂળ ઉગાડી જાતને જૂની માટીમા રોપવા જેવુ છે જતાય ઘેર ગયા વિના છૂટકો નથી પણ કયુ ઘર, કોની પાસે જવાનુ હવે? હુ જ્યારે જ્યારે કાઠિયાવાડ જાઉ ત્યારે આવા વિચારો મને બાઝી પડે છે વિરમગામથી ગાડી બદલાય ત્યારે જ જે જમીનમા હવાની અંદર મે મારુ બાળપણ ગાળ્યુ છે તેની સ્મૃતિઓ ઝાખરાની જેમ વળગવા માંડે છે વહેલી સવારમા વિરમગામ સ્ટેશનના પ્લેટફોર્મ પર કાગડાનો અસહ્ય કલબલાટ, લોકવાણીનો રૂર અને લાલ ડબ્બાઓમાથી ઊડતી કાટાળ જમીન પર લથડિયા ખાતો પીળો તડકો— આ બધુ અર્ધી ઊઘમા સભળાય, દેખાય અને આખ ઊઘડે એ પહેલા તો ટ્રેન ગાડીની સરસરાટ કરતી ચીસ મને ફીડાની જેમ ઊચકી મારા બાળપણ ભણી ખેચી જાય

આવળ— બાવળની આછેતરી ઝાડીઓ, રસ્તે આવતા ગામડે બેઠેલી સૂનમૂન ઝૂપડીઓ અને અતિવૃષ્ટિથી ઉઝરડાયેલી ગાભણી જમીન જોતા મારા માથામા વેદનાના ટશિયા ફૂટે છે ગાડી ચાલતી જાય છે તેમ પગના તળિયે અને હથેળીમા સળવળાટ થાય છે વાન, કાળોતરી અને ભૂખરી માટીનુ સગપણ ચામડીના છિદ્રો વાટે પ્રગટે છે મને થાય છે કે ગાડી છોડીને ઉતરી પડુ, રસ્તો આતરી ખેતરના ઢેફામા જઈને પડુ, આળોટુ, મારુ મો ખેડેલી ભોયના વાટામા ભેરવી ઊડો ઊતરુ જેથી મારા માથાના ટશિયા એના પેટમા ઉતરે અને એના રેલામાથી મૂળ ફૂટે

રેલગાડીનો મારા બાળપણ સાથે અવિસ્મરણીય સબંધ છે કદાચ મને વધારેમા વધારે તિરસ્કાર હતો રેલ ગાડીથી બાળપણથી જ મને લાગતુ કે એ માણસના મનને એક ભૂમિમાથી

બીજી ભૂમિમાં રોપવાનો દાવો કરતી રાક્ષસી છે (જો કે એનું બિહામણું સ્વરૂપ, ખાસ કરીને અંધારી રાતે ગામડાના એકલદોકલ સ્ટેશને કલ્પવાનું મને ગમતું) કારણ કે એનું પાશવી સ્વરૂપ હજુ મને વળગેલું લાગે છે. ગાડીમાં બેસું અને મન ઉત્તેજિત થાય, વિચારોનો ફેર ચડે. જાણે કે મન ભૂવા જેવું થઈ ધૂણે અને લાકડાની કઠણ પાટલીએ બેઠાં બેઠાં ભૂતકાળની સ્મૃતિઓ ભૂતડાંની જેમ ઊભી થાય.

રેલ ગાડીની ચીસ અમારા નાનકડા ઘરની બારીએથી સંભળાતી તેમ અત્યારે એનો વિચાર કરતા મને ધ્રુજતા પૂલના થડકારા સંભળાય છે. રાતના પેશાબને બહાને ઘરની પાછલી બારીએ બેસીને વંડી પાછળના અંધારા ઘાસમાં છછુંદર અને ગરોળીઓના સળવળાટની રેખાઓ કલ્પવાની જાણે મને આદત પડી ગયેલી. તારોડિયાના અજવાળે ગાયકવાડી ઘોડારના ઘોડાની હણહણાટી પરથી એની પૂંછડીનો વાંકડિયો થડકાર દૂરની ગાડીની સીટીના રેલ સાથે હું જોડી દેતો ત્યારે મારી આંગળીઓ અજાણ્યે જ બારીના લાકડા પર કુંડાળા કર્યે જતી. કોઈક વાર ગાયકવાડી વંડીની પેલી પારના પૂલ પરના સળિયા પાસેથી પસાર થતી અંધારી આકૃતિ જોતાં મનમાં ફડક પેસતી, તો કોઈક વાર વંડીની અંદરના અંધારાનાં પડ ઉકેલતા બધું ભૂલાઈ જતું. દિવસે વંડીની એક બાજુએ ઉગેલ બોરડીના થડને બથમાં ઝાલી અમે કાંટા વીંધાતા વીંધાતા ઉપર ચડતાં બોર પાડતાં, ખાતાં અને ઠળિયા નીચે ચરતાં ઢોર અને નીચે રખડતી વાઘરીવાડની છોકરીઓ ઉપર ફેંકતા તે બધું રાતે જાણે જડવત્ અંધારામાં ગોઠવાઈ ગયું હોય તેમ લાગતું, પણ દિવસ અને રાતનો ફરકે બોરડી, ઢોર અને છોકરીઓને પાણામાં પલટાવી નાખ્યો હોય તેવું ભાન થતાં મન હેબકાઈ જતું. પણ આમ હેબકાઈને બેસવું, દિવસના અનુભવને રાતના અંધારામાં શિલ્પવત્ કરી નિશ્ચલ ઘાસમાં ફરતા જીવડાંની હરફરના અવાજને સાંભળી રહેવું— એ બધું આજે જાણે મારા પગ નીચે બાઝેલી વીસ વરસની ધૂળમાં કોઈક વાર વરતાઈ જતા મૂળિયામાં મગફળી જેવા ફળનો સંપુટ થઈને બાઝેલું છે. જ્યારે જ્યારે હું રેલગાડીમાં બેસું છું ત્યારે મારા પગમાં બાઝેલી ધૂળમાં થઈને ઝણઝણાટી ઉપડે છે, તેથી દરેક રેલગાડી ક્યાં તો ઘરની નજીક જતી દેખાય છે અથવા ઘરથી દૂર. ઘરની ધ્રુવ રેખાની આજુબાજુ રેલ ગાડીઓ ભમ્યા કરે છે.

આ ઘરની અંદર મેં અન્ધકાર અને તડકાની બન્ને બાજુઓ ઉથલાવી ઉથલાવીને જોઈ છે, કદાચ મારું આખું બાળપણ એ પ્રવૃત્તિમાં જ વીત્યું છે. રાતના બારીએ બેસતી વેળા વંડીની પેલી પારની દુનિયા સાથે આ પારની

દુનિયાના પડછાયા પણ ડોલતા, વડીની જમણી બાજુએ લીમડો, એમા કસાઈના છોકરાઓએ છરાથી કરેલા ઘા અને એમાથી ટપકતો ગુદર અમે ફૂટેલી શીશીઓમા ભેગો કરતા કસાઈના છોકરાઓ છરાઓ લઈને અમારા ઘર આગળથી નીકળતા અને આજુબાજુના ઘરોના પગથિયે ઘસતા–સજાવતા જેથી બધાના ઘરના પગથિયે લીસ્સી ઘીસીઓ પડી જતા, જ્યાથી ઉતરતા વખતે ઘરડા માણસો લપસી પડતા અને અનેક તકરારો થતી પણ લીમડો કસાઈખાનાને દરવાજે જ અને અમારા ઘરની બરાબર પછવાડે મારી બારીએથી લીમડો, એના પગ છરાના ઘા, ડાઘ અને એમા જામી ગયેલ તથા ટપકતા ગુદર પર બણબણતા માખીઓ અને કસાઈખાનામા ઘરાકોના કસાઈઓના અને માસ કપાવાના અવાજોનો ખ્વમલાટ દિવસે અને રમઝાન મહિનામા રાત્રે પણ સભળાતો કસાઈખાનુ બધ હોય ત્યારે એના બે ગદા ઓરડામા ગધાતા ઝાડના થડિયા પર કપાયેલ માસની વાસ જાણે કે હજારો મરેલા જાનવરોને ફરી જીવતા કરતી હોય તેમ બિવરાવતા હજારો જાનવરોના કકળાટવાળુ, વડીના ભરડે ભીંસાયેલુ, લીમડાને ભેગમા બેસી ઊભેલ કસાઈખાનુ તારોડિયાના પ્રકાશવાળા આકાશની સામે, વાર્તામાની કોઈ રાક્ષસી ઈમારત જેવુ લાગતુ આજે વિરમગામ સ્ટેશને પ્લેટફોર્મના છાપરાની અદર બેઠેલા અસખ્ય પખીઓનો કલબલાટ સાભળુ છુ ત્યારે મને કતલખાનાની અદર થતા અવાજોની યાદ આવી જાય છે વિરમગામ સ્ટેશનેથી જ જાણે ઘર સાથેનો દોર બધાઈ જાય છે

ઘેર જવુ તે જાણે આ બધુ ખોળવા જવુ, અન્ધકારને ખોળવો તડકાને ખોળવો સવારમા ઉગતાવેત ગોદડાના રૂની વચ્ચેના કપડાની ભાત માથી તડકો ટપકાવાળી ચોરસ રેખાએ દેખાતો અથવા ઓટલે બાપુએ વુઝૂ કરેલ તેના રડી ગયેલ ખામોચિયામા અરીસાની જેમ આખને આજી દતો દેખાતો પછી તો જેમ દિવસ ચડતો જાય તેમ ગારના પના ચોસલા કરતો, બારણાની જાળીના સળિયાના પડછાયાને ભોય પર ખેચી લાબા કરતો— અને સગસને બહાને હુ નદી પાર કરી સામેના ખેતરો લગી રખડવા જતો ત્યારે રેતીમા ગેલ કરતો દેખાતો નદીની રેતીમા ચાલતા ખૂચી જતા પગ, છીછરી નીકના પાણીમા ભીજાતા પગ, લાલમા ખરડાયા પછી સૂકી રેતીમા સાફ થઈ જતા પગ હુ નદી પરના તોતીગ પોલાદી પૂલના માળખા પર મૂકતો ત્યારે એની ઠડકથી ધ્રુજારી આવી જતી ચડતા સૂરજના તાપથી ટાઢક લેવા હુ પુલ નીચે બેસતો ત્યારે ઘણી વાર કસાઈવાડાના ઘેટા બકરાનુ ટોળુ ચરવા નીકળતુ અથવા છાયે બેસતુ

સૂરજ માથે ચડતો તેમ ઘરના અંદરના ઓરડે અંધારું લીંપાઈ જતું. નળિયા વચ્ચેનાં પોલાણમાંથી આગની ટશર જેવી ચાંદરડાંની લીટીઓ જમીન પર પડતી તેને હું ગણતો અને ચાંદરડાંને ગાર પર ચાલતાં જોઈને ઘૂંટણે હાથ વીંટી હું બપોર વીતવાની રાહ જોતો. બહાર તડકો રમરમ્ કરતો વરસતો. ગાયકવાડી વંડીની પેલી પારની ઓરડીના કાંટામાં અટવાયેલાં છોકરાં, નીચે ઘાસમાં અવળસવળ ફરતી ખિસકોલીઓ, આમ તેમ રખડતાં કૂતરાં, બોર ખાવા ટાંપી રહેલી વાઘરીવાડની લઘરવઘર છોકરીઓ અને ઉમ્બરાની બહાર બધે બધે રમરમતો તડકો.

ઉમ્બરે બેસી સામેના રસ્તાની બત્તીના તાર પર એક પછી એક આવીને બેસતાં પંખીઓ જોતાં સાંજ પડતી. ભૂરા રંગ પર તાણેલી આછી પેન્સીલની લીટી જેવા તાર પર કાબર, કબૂતર, કાગડા અને મોડી સાંજે ચામાચીડિયાં બેસતાં, ઉડતાં. દૂરદૂર સમડીઓ બબ્બેની જોડમાં અથવા એકલી તરતી, બીજાં પંખી આમતેમ ઝૂંડમાં ઊડી જાતજાતની ભાત રચતાં, સાંજ પડતી અને એક જાતની શાંતિની લેરખી વાતી, વાળુ ટાણે તો જાણે માત્ર ચારેબાજુથી ટીપાતા રોટલાનો ક્રમબદ્ધ અવાજ, ધુમાડાની અને શાકભાજીની નળિયાના પોલાણોમાં થઈને ફેલાતી વાસ. પણ માણસો શાંત થતાં તેમ કસાઈખાનાને લીમડે બેઠેલા અસંખ્ય કાગડાઓ ઉડાઉડ અને અને કલબલાટ કરી મૂકતા. સાંજ જાણે કે ઉપરથી આવતી અને ઘરનાં બારણાંનાં ઉપરનાં પાટિયેથી ઊતરતી; ત્યાં જાણે કે મચ્છર એને સૂંઘતા સૂંઘતા ગણગણતા અને મા મને લોબાનનો ધૂપ દેવા કોડિયું દેતી. મચ્છર કાળું દેખીને કે અંધારું દેખીને બેસે એવી માન્યતા એટલે ઘરને ખૂણે ખૂણે હું લોબાનનો ધૂમાડો પહોંચાડતો. ત્યારબાદ જ બારણાના ઉપરના પાટિયે લટકાવવા માટે ફાનસ સળગાવાતું. ફાનસ સળગે અને બારણાનો આકાર બદલાય, એના પ્રકાશમાં બારણાના બધા સળિયાની એક બાજુએ સફેદ લીટીઓ દોરાઈ જાય. બારણાની બહારનો, સાંજનો લાલભૂરો અન્ધકાર પથ્થર જેમ ઘટ્ટ થતો જતો હોય તેમાં ફાનસનું અજવાળું ઉપરના ભાગે કુંડાળું કોતરે. બત્તી બારણે લટકે એની બેય બાજુ આછાં આછાં જીવડાં ભમે. ભાઈઓ બન્ને બાજુથી માથાં સંભાળી આવે ત્યારે એમનાં મોં પર એક બાજુથી પડતો પ્રકાશ, દિવસના થાકની રેખાઓને બદલી નાખે. શેત્રંજી પર એક થાળમાં જમવા બેસીએ ત્યારે ફાનસ પણ એક બાજુ બેસે. ઉઠીએ ત્યારે પાછું લટકે બે ઓરડા વચ્ચેના ઉમ્બરે, તે છેક સવાર લગી.

આ ફાનસ, બારણું, બારણાના સળિયા, રાતે પથારીમાં પડીએ ત્યારે

આજુબાજુ આત્મીય જનની જેમ બેઠા હોય. ધીમા કરેલ ફાનસને લીધે પડછાયા ઓગળી જાય અને કોઈ વાટને ઊંચી કરે તો જાદુઈ કરામતની જેમ સળિયાના પડછાયા જીવતા થઈને લાબા ટૂંકા થાય, અને ખરબચડી દીવાલો પર ખિસકોલી જેવા લસરે. મોડી રાતે અંધારુ તમરાં સાથે ગણુ-ગણુતું હોય ત્યારે ફાનસનું ટમટમિયુ અજવાળું ધીમે ધીમે ઓગળી જતું લાગે. રાતની સૂમસામ ગલીઓ માત્ર કોઈ રડ્યા ખડ્યા માણુસોના પગલાનો અવાજ અથવા અંધારા જેટલી જ ઘાટી શાન્તિ. અથવા કોઈકવાર મોડી રાતે ઘોડાગાડીનો, ઘોડાના ડાબલાનો અવાજ-મોડી રાતની મીક્સ કોઈક પેસેન્જરને ગામને આ છેડે ઉતારે. સૂમસામ અંધારામા થતો ઘોડાગાડીનો ઘોડાના ડાબલાનો અવાજ-ટપટપટપટપ હજુ પણુ મારા કાનના કોઈ ખૂણે ચોંટી રહ્યો છે. હું પણુ કોઈક વાર ઘેર જાઉં ત્યારે રાતની મીક્સમા જ પહોંચું છુ ત્યારે એ જ મડદાલ ઘોડા જોડેલી ગાડીનો અવાજ લઈને ઊતરું છુ.

પણુ આ બધુંય તે ઘર છૂટ્યા પછીનું ઘર. આમ તો આ બધુય મારા શરીરથી ખૂબ વિખૂટું પડી ગયું છે. આજે હું ઘરથી દૂર બેસી મારું શરીર અન્ધકારના દરિયામાં એકલવાયું તરતુ જોઉં છુ ત્યારે અન્ધકાર ઓળખાતો નથી. વીસ વરસ પહેલાંના ઘરના અન્ધકારમા હું તરતો હતો ત્યારે મારું શરીર મને ઓળખાતું નહોતું કારણુ અન્ધકાર અને હું અભિન્ન હતાં. પરતુ આજે ય મોડી રાતે હું અચાનક જાગી જાઉં છું ત્યારે ધોળેલા ઓરડાની બારીમાથી ચમ્પાના પાંદડાની પીદનો અન્ધકાર અને એની પાછળ સૂતેલું તારોડિયુ આકાશ મને હેબકાવી નાખે છે. અહિંયા ફાનસનુ આછુ અજવાળું નથી. વિજળીનો પ્રકાશ કરવાની હિમ્મત નથી. મારા ઘરના બંધબારણુા બહારની લાદી પર ઘેરો અન્ધકાર લીંપાયેલો છે. એના ઉપર થઈને માતેલ સાપણુ જેવી હવા ધીમેધીમે ખસે છે. પાસેના લીમડાની ડાળીએ બેઠેલ ચીબરી ઝરેરાટ કરી ઊઠે છે.

શિરીષ પંચાલ

બાલાવબોધી વિવેચના

૧

જ્યારે જ્યારે કોઈ વિવેચક કાવ્યની વ્યાખ્યા આપવા કે આશય, પ્રયોજન, અસરની પરિભાષામાં કાવ્યના સામાન્ય સિદ્ધાન્તો તારવવા જાય ત્યારે ત્યારે એ વિવેચકના ચિત્તમાં કયા પ્રકારની કૃતિઓ રહેલી છે તે જોવું અનિવાર્ય થઈ પડે. કાવ્યની સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચા માત્ર પુરોગામીઓએ કરેલી ચર્ચાને આધારે અથવા સાહિત્યની પરિભાષા નિષ્ફળ જાય ત્યારે અન્ય ક્ષેત્રોની પરિભાષાને આધારે કરવાનો કોઈ અર્થ નથી. દરેક યુગને તેનાં આગવા મૂલ્યો/આબોહવા હોય છે. સાહિત્યની કોઈ નિશ્ચિત, સનાતન વિભાવનાને કેન્દ્રમાં રાખીને કોઈ કૃતિને મૂલવી ન શકાય. પલટાતી જતી સાહિત્ય વિભાવનાને કારણે જુદી જુદી કક્ષાની, જુદા જુદા સમયની, જુદી જુદી ભાષાની કેટલીક નોંધપાત્ર ગણાતી કૃતિઓને આધારે જ વિવેચક પોતાના સિદ્ધાન્તો તપાસી શકે. રોમાન્સથી માંડીને એન્ટી-નોવેલ સુધી, ગ્રીક ટ્રેજેડી/સંસ્કૃત 'પ્રકરણ'થી માંડીને 'એબ્સર્ડ' સુધી કે શામળની લોકવાર્તાથી માંડીને ઘટના તત્ત્વનું તિરોધાન કરતી નવલિકા સુધી જો વિવેચકની રુચિ વિસ્તરેલી હશે તો જ તેના ચિત્તમાં ઘર કરી ગયેલા સાહિત્યના કેટલાક સાચાખોટા સિદ્ધાન્તો વિશે તે નવા પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિચારી શકશે અથવા તો તેના પુનરાવર્તનમાંથી તે ઉગરી જશે; કદાચ આમ કરવામાં તે થોડી નવી ભૂલો કરશે પણ તે ભૂલો તેની આગવી હશે, પુરોગામીઓના પેંગડામાં પગ ઘાલી રાખવાની નપુંસકતાને પણ ફગાવી દઈ શકશે.

સાહિત્ય વિવેચનની 'સુદીર્ઘ પરમ્પરા' પછી જ્યારે કોઈ વિવેચક વિવેચન કરે ત્યારે તેની પાસે ઘણી બધી અપેક્ષાઓ રાખવામાં આવે તે સ્વાભાવિક છે. એ પરમ્પરાના અનુસન્ધાનમાં તથા સમકાલીન ભૂમિકાને કેન્દ્રમાં રાખીને જૂના પ્રશ્નોને એ કઈ

રીતે નવા સન્દર્ભમા પ્રયોજી આપે છે, એટન જ નહી — ટેકનોલોજી અને વિજ્ઞાનના યુગમા ભૌતિક મૂલ્યોના વધતા જતા વર્ચસ્ સામે સાહિત્યિક મૂલ્યોની સ્થાપના કઈ રીતે તે કરી શકે છે, કળાજગત પર વિજ્ઞાન— ટેકનોલોજીની થયેલો અસરને તે કઈ રીતે તપાસે છે અને અન્ય ક્ષેત્રે કારગત નીવડેલી પૃથક્કરણ/સયોજનની પદ્ધતિઓ વડે સાહિત્યવિવેચનને નવી ભૂમિકાએ કઈ રીતે તે લઈ જાય છે— આ બધાને કેન્દ્રમા રાખીને આજના વિવેચકનુ અર્પણુ તપાસુ જોઈએ ર્ભાગ્યે, આપણો ગુજરાતી વિવેચક વડીલોપાર્જિત મૂડીને આધારે વિવેચકનુ પદ સ્વીકારવા તૈયાર થઈ ગયો છે સાહિત્યની વિભાવના આત્મસાત્ કર્યા વિના કૃતિનિષ્ઠ, કર્તાનિષ્ઠ, ભાવકનિષ્ઠ વિવેચના કરવાના અદમ્ય ઉત્સાહમા આવી જઈને સાહિત્ય વિશે પ્રસગાનુસાર થોડા વિધાનો વેરતો વેરતો પાછળ જોયા વિના આગળ વધ છે અને છતા તે પાતાની માન્યતાઓમાથી એક ડગલુ પણુ આગળ વધતો નથી આ વિરોધાભાસ શ્રી અનતરાય ગવળની વિવેચનામા પણુ જોવા મળે છે શ્રી રાવળે સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચા વીગતે કરી નથી, કૃતિ વિશેની કે સર્જક વિશેની એકત્રિત કરેલા માહિતીને આધારે આપણે તેમની સાહિત્ય વિભાવના વિશે ખ્યાલ મેળવી શકીશુ

જીવનમા ડગલે ને પગલે ઉચ્ચાવચતા સ્થાપવાનો આપણો શોખ આપણને કળાજગતમા પણુ ઉચ્ચાવચતા સ્થાપવા પ્રેરે છે, એ રીતે આપણે વિભિન્ન કળાઓમા, વિભિન્ન સાહિત્ય સ્વરૂપોમા કે વિભિન્ન રસમા કોણુ શ્રેષ્ઠ તેનો નિર્ણય પ્રત્યક્ષ યા પરોક્ષ રીતે આપવા માટે ઉત્સુક થઈ જઈએ છીએ ઘણી વખત કળામા સામ્ય યા વિરોધ જોવા જતા વાહિયાત વિધાનોનો આશ્રય લેવો પડતો હોય છે ' ચિત્રકારને જેમ ' મોડેલ ની જરૂર પડે છે તેમ કદાચ સાહિત્યકારને શબ્દોમા પ્રતિનિર્માણુ કરવા સારુ જીવનમાથી બિમ્બ કે મોડેલની જરૂર પડતી હશે અને તેની શોધ કરતા સૌ પહેલી પોતાની જાત તરફ (દષ્ટિ) જતી હશે ૨ સાહિત્યમા અનુકરણુના વ્યાપારને સમજાવવા માટે ચિત્રકળાનુ દષ્ટાત બહુ સહેલાઈથી પ્લેટોના જમાનાથી લેવાતુ આવ્યુ છે સાહિત્યની ચર્ચામા અન્ય કળાઓનો સદર્ભ ખૂબ જ ઉપયોગી થઇ પડે એ સાચુ પણુ જ્યારે આ વિશાળ ફલક પર ઊભા રહીને જો કળાની વાત કરવી હોય તો અન્ય કળા વિશેની પ્રાથમિક સૂઝ હોવી અનિવાર્ય છે ઉપરના અવતરણુમા ચિત્રકળા વિશેનો ભ્રામક ખ્યાલ જોવા મળ છે વ્યક્તિચિત્રો દોરવા માટે કદાચ મોડેલની ખપ પડે પણુ ત્યારે ય તે મોડેલને નિમિત્ત બનાવીને ચિત્રકાર ચિત્રમા રગ, રેખા વડે એક અપૂર્વ સયોજન

પ્રગટાવવા જ મથતો હોય છે. અહીં આગળ ચિત્રકળાને અને સાહિત્યને સમાન ભૂમિકાએ યોજવામાં આવ્યા છે પણ બીજે એક સ્થળે ચિત્રની સરખામણીમાં કવિતાને ઊંચે આસને સ્થાપવામાં આવી છે: 'પાંખડી કે જયા અને ઇન્દુકુમાર કે જયંત રંગને રેખાનાં ચિત્રમાં રજૂ થાય તો એનો ચિત્રકાર ગમે તેવો કુશળ હશે તો પણ નાટકો વાંચીને આપણા મનમાં ઊભી થયેલી એ પાત્રોની કલ્પનાને એ સન્તોષ આપી શકે જ નહિ, એવાં ભાવનારંગી એ છે.[૨] દરેક કળાને તેના માધ્યમની વિશિષ્ટતાઓ-મર્યાદાઓ હોય છે એ સીધેસાદું સત્ય પણ અહીં નાનાલાલ પ્રત્યેની અંધ-શ્રદ્ધાને કારણે વિસારે પાડવામાં આવ્યું છે. (વળી નાટકની વિભાવના ધૂંધળી હોઈ પાત્રોના ભાવનારંગીપણાની વાતને ઉત્સાહભેર ચગાવવામાં આવી છે) આ જ ભૂમિકા પર આગળ ચાલીને શ્રી રાવળ 'સાહિત્યનો સર્વોત્તમ સર્જન પ્રકાર તે કવિતા'ની[૩] વાત ઊલટભેર કરીને 'વાર્તા કે નવલકથા ગમે ત્યારે વાંચી શકાય પણ કવિતા વાંચવી જોઈએ શાંતિ ને ફુરસદને સમયે અને એને માટે અનુકૂળ વૃત્તિ સર્જીને ગમે ત્યારે અને ગમે તેમ નહિ.'[૪] નિર્ણય પર આવી પહોંચે છે. કવિતાને સ્વસ્થતાનું સર્જન અને નવલિકાને દોડધામના યુગનું સર્જન માનવાની આ ભૂલ નરસિંહરાવની ભૂલનું પુનરાવર્તન છે. જે વાર્તા અને નવલકથાને સાહિત્યસ્વરૂપ તરીકે ન સ્વીકારીએ તો કદાચ તેમની સરખામણીમાં કવિતા ઊંચી નીવડે પણ એક બાજુ તેમને સાહિત્યસ્વરૂપો તરીકે માન્ય રાખવા અને બીજી બાજુએ આવા વિધાન કરવા તે આપણી સાહિત્યિક સૂઝની દરિદ્રતા સૂચવે છે. કદાચ જે આપણી બુદ્ધિને થકવી નાખે, આપણા મનમાં સ્થપાયેલાં મૂલ્યો-નકશાઓને બદલી નાખે એવી વાર્તાઓ-નવલકથાઓ જો ન વાંચી હોય તો આવાં વિધાનો કરવાની સ્વાભાવિક ભૂલ થઈ પણ જાય.

આ વિવેચનામાં 'હૃદય કવિ'ને પણ સ્થાન છે. દરેક માણસ 'કવિતા જેવું જ સંવેદન અનુભવી ઊઠતો'[૫] હોય છે. સામાન્ય માનવીની સંવેદનાનો કવિની સંવેદના સાથે જડબેસલાક તાળો મેળવી દીધાથી કદાચ સાહિત્યક્ષેત્રે લોકશાહીમાં પ્રચલિત સમાન અધિકારનું મૂલ્ય સ્થાપી શકાતું હશે પણ એ સાહિત્યવિવેચનને ઝાઝું ઉપકારક નીવડતું નથી. શબ્દને માધ્યમ તરીકે જોવાને બદલે અર્થના પ્રતિપાદક તરીકે જ જોવાના આગ્રહને લીધે શ્રી રાવળ કહે છે: 'કાવ્યનું લયાનુસારી વાચન જેને ઉપકારક બને છે તે અર્થગ્રહણ જ કવિતાના અભ્યાસમાં સૌથી અગત્યની વસ્તુ છે...આખરે કવિ કાવ્યમાં કંઈક કહે છે, તો એ શું છે તે પ્રથમ સમજી લીધા વિના કાવ્યનું સૌન્દર્ય કે રહસ્ય પ્રત્યક્ષ થવાના નહિ.'[૬] આ વિધાનમાં

સૌન્દર્ય શબ્દ દ્વારા વિવેચકને નીતિ અભિપ્રેત છે અને રહસ્ય દ્વારા તત્ત્વજ્ઞાન. આપણી વિવેચના નીતિ અને તત્ત્વ-જ્ઞાનની પરિભાષામા જ કવિતાની વાત કરી શકે છે, કારણ કે આ પરિભાષાને આધાર લેવાથી વિવેચકનુ કામ બહુ સરળ થઈ જાય છે. વિદ્દ્વર્ગની સંમતિની મહોર તરત જ તેની વિવેચનાને લાગી જાય છે અને 'દર્શન', 'સ્ફુરણા', 'રસસમાધિ', 'પ્રેરણા', 'પ્રકાશ', 'આનન્દસાન્દ્રોલય' વગેરે સંજ્ઞાઓ મુગ્ધ જનને આકર્ષવાને માટે કાવ્યવિવેચનમા વારંવાર અથડાયા કરે છે. એ સાચુ કે સાહિત્યેતર પરિભાષાનો ઉપયોગ સાહિત્યમા ઉપકારક નીવડે પણ ખરો. ધર્મ, નીતિ, તર્કશાસ્ત્ર, મનોવિજ્ઞાન, સમાજશાસ્ત્ર, નૃવંશશાસ્ત્ર, ભાષાવિજ્ઞાન વગેરે સાથે સાહિત્ય સંકળાયેલુ હોઈ સાહિત્યની ચર્ચામા આ બધા શાસ્ત્રોની જાણકારી હોવી જોઈએ. આ પ્રકારના વ્યાપક સન્દર્ભને કેન્દ્રમા રાખીને જ કૃતિનું મૂલ્યાંકન યા સિદ્ધાન્તોની ફેર તપાસ કરવાની વિવેચકની ફરજ છે. અત્યંત વેગની પલટાતા જતા માનવ સન્દર્ભ વિશે જો તેણે સૂઝ નહી કેળવી હોય તો પોતાના વિવેચનમા તે નિષ્ફળ જવાનો. આ વિવેચનામા નીતિશાસ્ત્ર અને તત્ત્વજ્ઞાનની પરિભાષામા વ્યક્ત થયેલી સાહિત્યિક વિભાવના વ્યાપક સન્દર્ભ સૂચવતી નથી પણ સાહિત્ય પર વ્યાપેનું તેમનું પ્રભુત્વ આપણને વારંવાર સૂચવે છે. માટે જ 'કેટલીક વાર એક કવિ કોઈ જાણીતા પુરોગામીની એકાદ પંક્તિ કે વિચાર પાસેથી પ્રેરણા લે, પણ પછી પોતાનું દર્શન એમા ભેળવીને પોતાની કલાથી એને રસીતે કોઈ નવા જ સન્દર્ભમા એનું પ્રતિપાદન એમ પણ બને.' [૭] જેવી અમૂર્તતાનો આધાર લઈને કવિતાની વાત કરવા જાય છે — જાણે પુરોગામીની ટેકનિક તેની કૃતિઓનું સ્વરૂપ, ભાષા વિશેની તેની સૂઝથી પ્રેરાઈને તો કોઈ અનુગામી સર્જન જ કરી ન શકે! કૃતિના માધ્યમને કેન્દ્રમા રાખીને જ વિવેચક તેની સફળતાનો નિષ્ફળતાનો ક્યાસ કાઢી શકે, કલ્પનાની મહાનતા, ભવ્ય વિચારોને પણ આખરે તો ભાષા દ્વારા મૂર્ત કરવાનાં રહે છે. શબ્દોને આનુપૂર્વીમાં યોજવા જતા સફળતા નિષ્ફળતા મળે, ન મળે. આમ છતા 'આખરે તો કોઈ પણ કવિની મહત્તાનું માપ તેના મન બુદ્ધિના ભાવ અને તેના આવા દર્શનની લંબાઈ પહોળાઈ ને ઊંડાણ પરથી થાય છે.' [૮]—એના પર મહત્ત્વ અપાયું છે. પણ આ દર્શનનું ચનફળ શોધવા માટેનું સૂત્ર કયું? અસામાન્ય દર્શન મહત્ત્વનુ કે અસામાન્ય રૂપરચના મહત્ત્વની? લૉન્જાઈનસે તો આ પ્રશ્નનો ઉત્તર રૂપરચનાને કેન્દ્રમા રાખીને આપી દીધો છે પણ આપણા વિવેચકો ક્રોચેના મતને અનુસરે છે અને તે એટલે સુધી કે 'દર્શનિકાના વિચાર વસ્તુ પર નજર રાખનારાઓને

કલાની ચર્ચા નિરર્થક લાગશે.' [૯] આવી નજર રાખનારાઓમાં વિવેચકનો સમાવેશ કરી લઈએ તો કશું ખોટું નથી, કારણ કે આગળ ચાલીને તેઓ જણાવે છે: 'કવિને નિમિષ માત્રમાં એક ઝબકારામાં ઘણું દેખાડી દેનારા આંતરપ્રજ્ઞા (intuition) ની જ મોટી મદદ હોય છે. આમ છતાં ઊંચી કવિતા તો તે જે તત્ત્વગર્ભા હોય અને હૃદયસ્પર્શી સંસ્કારબળ બની શકે એવું તત્ત્વજ્ઞાન તે જ, જે કવિતાની દિવ્ય મૃદુલ દ્યુતિથી પરિવેષ્ટિત હોય." [૧૦] લગભગ આપણા ઘણાખરા વિવેચકો આ નિમિષમાત્રના ઝબકારાની વાત કરતા હોય છે. કવિતાને આવાં વિશેષણોથી શણગારવાનો આપણો અભરખો હજુ એવો ને એવો જ રહ્યો છે. આ રીતે કવિતા વિશે ઘણું બધું કહેવાઈ ગયું હોવા છતાં ખરેખર તો કવિતા વિશે કશું કહેવાયું હોતું જ નથી. વિવેચક આ પ્રકારની આધ્યાત્મિકતાનો આધાર લઈને પૃથક્ જનને કાવ્યવ્યાપારથી હમેશાં અનભિજ્ઞ જ રાખવા માગે છે. વિવેચક તો સર્જક અને ભાવક વચ્ચે સેતુનું કાર્ય કરતો હોવો જોઈએ, તેને બદલે વિવેચક અહીં આગળ ભાવકને આ બધી પરિભાષાના વનમાં એવો તો ભમાવે છે કે તે કદી પણ કાવ્યાસ્વાદની દિશામાં એક ડગલું પણ માંડવાની હિંમત જ ન કરે. આ ઉપરાંત વિવેચનની બહુભાષિતાને લીધે વિવેચનને શાસ્ત્રીયતા સાંપડી નથી શકતી. એક તરફ તેઓ એમ કહે છે: 'આસ્વાદકે તો એટલું જ જોવા પર પોતાનું લક્ષ હોકાયંત્રની જેમ સ્થિર રાખવાનું છે કે તે કવિતા છે કે નહિ." [૧૧] અને 'ઊંચી કવિતાએ વાણીની અભિધા, લક્ષણા તથા વ્યંજના એ ત્રણે શક્તિઓનો કસ કાઢી લઈ ઓછામાં ઓછી અને સુભગમાં સુભગ શબ્દોમાં સર્જકનું બધું સંવેદન ને દર્શન સમાવવું જોઈએ." [૧૨] (શબ્દો સુભગ કે અસુભગ હોઈ ન શકે, માત્ર તેમને આનુપૂર્વીમાં યોજવાની રીત જ સાચી યા ખોટી હોઈ શકે.) બીજી તરફ આ સાહિત્યિકતાના આગ્રહને બાજુ ઉપર મૂકી દઈને 'સાહિત્યકારનું સામર્થ્ય શાથી મપાય? કલાન્વિત રચનાથી જ? ના, એના કરતાં વિશેષ તો એના દર્શનથી, એનાં મન-બુદ્ધિની પહોંચ કે ઊંડથી." [૧૩] હિંદી વિવેચનના કલાપક્ષ અને ભાવપક્ષની જેમ અહીં પણ સાહિત્યકૃતિને બે વિભાગમાં વહેંચી નાખવામાં આવી છે. 'ભાષાને શું વળગે ભૂર'ને અનુસરીને 'પણ વાર્તામાં બાહ્ય કલાવિધાન અને ભાષા પરનો કાબૂ એકલા બસ નથી...છેલ્લા બે દાયકામાં ગુજરાતી વાર્તાએ સાધેલા વિકાસને લીધે વાર્તાના બાહ્ય સ્વરૂપ પર શિખાઉ વાર્તાલેખકો ય ઠીક કાબૂ દેખાડતા થયા છે. લખનારની પ્રતિભાનું ખરું માપ તો મહીંની સામગ્રી

પરથી, તેમા રજૂ થતા માનવ જીવન દર્શન અને તેમા કરેલી જીવનસમીક્ષા પરથી જ કહાય '[૧૪] પણ વાસ્તવમા તો સાહિત્યકૃતિમા જીવનદર્શન અથવા જીવનસમીક્ષા ખરેખર તો નગણી હોય છે, વિચારતત્ત્વ ખૂબ જ પાતળુ હોય છે, સાહિત્યમા વ્યક્ત થયેલ જીવનનુ કોઈ મૂલ્ય આ અર્થમા હોતુ જ નથી વૈચારિક ક્ષેત્રે કવિતા ઝાઝુ અર્પણ કરી શકતી જ નથી એટલે પછી 'પોતાના સમયનુ પ્રતિબિમ્બ ઝીલનાર સમયમૂર્તિ સાહિત્યકાર તો ઘણા હોય, પણ સમકાલીન જીવનનુ ચિત્ર આલેખીને જ બેસી ન રહેતા જમાનાના મહાપ્રશ્નો પારખી તેનુ વિચારસવેદન અનુભવી, લોકો માટે પોતે વિચારી તેના ઉકેલ પરત્વે માર્ગદર્શન પણ આપે એવા યુગદ્રષ્ટા અને યુગગુરુ તો વિરલ [૧૫] કહેવાનો કોઈ અર્થ રહેતો નથી સાચા સર્જક કદી પયગમ્બર દ્રષ્ટા હોઈ શકે જ નહિ એ લોકોની વિચારશક્તિને ખીલવવા માગતો હોતો નથી પણ તે લોકોની સવેદનાને જ વિકસાવવા માગતો હોય છે, સર્જક તરીકે તે અ ય વ્યક્તિનુ ગૌરવ કરી શકતો હોવાને કારણે પયગમ્બરી અભિનિવેશથી પિડાઈને તે લોકો માટે કશુ વિચારીને લોકોની સ્વતન્ત્ર વિચાર શક્તિને રૂધી દેવા માગતો હોતો નથી એ આપણને નથી 'દષ્ટિદાન કરતો કે નથી 'ઊચી ભાવનાઓની ભેટ ધરતો' કે નથી આપણને 'વિકાસને પથે આગળ ડગ ભરવા પ્રેરે તેવુ ઉપયોગી સાહિત્ય [૧૬] રચતો 'Beneficially pleasant ના સિદ્ધાન્તમા સર્જકને આસ્થા હોતી જ નથી સાહિત્યને સાધન તરીકે પ્રયોજવાની અશ્લીલતામા એ કદી સરી પડતો નથી રસમામાસા અને અર્થશાસ્ત્રની આનદ તથા ઉપયોગિતાની ભૂમિકાઓની ભેળસેળમા એ કદી પડતો નથી જીવનનુ પ્રતિબિમ્બ પાડવાની શેખી સર્જક કરતો નથી જીવન અને સાહિત્યના અપ્રકટ સમ્બન્ધને કારણે જ ફ્લોબેરની ઈશ્વર અને સૃષ્ટિની વાતને બીજી રીતે મૂકીને વાલેરીએ કહેલ—ફળમા જેવી રીતે પોષક તત્ત્વ છૂપાઈને પ્રકટ માત્ર સ્વાદ થાય છે તેમ કવિતામા વિચાર કદી પ્રકટ થવા ન જોઈએ ઘણા વિવેચકો કૃતિમા ખરેખર તપાસ શાની થવી જોઈએ તેની સૂઝના અભાવે કૃતિના જન્મ, અસરની, સર્જકના આશયની ચર્ચા કરતા હોય છે આ બધી અપ્રસ્તુત ચર્ચામા કવિતાની ચર્ચા ઉપેક્ષિતા બની જાય છે 'કેવા અનુભવ માથી મણિલાલે કેવા કાવ્ય સર્જ્યા તેનુ સશોધન અધ્યયન એ કાવ્ય રચનાઓમા કેવુ ઉચ્ચ પ્રતિનુ કવિકર્મ પ્રવર્ત્યુ છે તેની પ્રતીતિ કરાવી દરે [૧૭] અનૈતિક અનુભવમા જન્મેના કાવ્યની આધ્યાત્મિકતા કવિતાને ઉચ્ચ બનાવી ન શકે સર્જકના આશયને કેન્દ્રમા રાખીને ન્હાનાલાલનો બચાવ કરવા દોડી જાય છે 'લેખકના

આશયને બરાબર સમજી લઈ, એ આશયને કેટલે અંશે પોતાની કૃતિમાં સિદ્ધ કરી શકયો છે કે નહિ અને તે કયા કારણે, એ તપાસવામાં જ ખરો સહૃદયધર્મ રહેલો છે.' ૧૮ આશય ટેકનિકને લગતો હોય તો જ ગ્રંથેનો આધાર લઈ ટાંકેલા અવતરણનું કંઈ પણ મૂલ્ય હોઈ શકે. આ ભૂમિકાની પરિણતિ હાસ્યાસ્પદતામાં થાય છે. 'ખબરદારે ય તત્ત્વચિંતનને ગૌણ પદ આપી 'દર્શનિકા' ને કાવ્યકલાનો ઉત્તમ નમૂનો બનાવવાનું કયાં સંકલ્પ્યું છે? ૧૯

સાહિત્યને જીવનનું પ્રતિબિમ્બ માનતા આ વિવેચક સાહિત્યમાં જીવન રૂપાન્તરિત થતું હોય છે એ સમજવાની પ્રાથમિક તૈયારી પણ બતાવતા નથી. સર્જક પણ આપણી જેમ સમાજમાં જીવતો હોય છે એનો અર્થ એવો નહિ કે એના સર્જનમાં સમાજ-જીવનને આંગળી ચીંધીને ઓળખાવી શકીએ એટલી બધી સ્પષ્ટ રીતે એ સૃષ્ટિ રચે છે. જો આ જ ઇષ્ટ હોય તો અલંકાર રચનાની, શબ્દશક્તિની, ભિન્ન ભિન્ન સાહિત્ય સ્વરૂપોની પણ કોઈ અનિવાર્યતા રહે નહીં. સર્જકની કૃતિમાં સમકાલીનતાનું રૂપ ટેકનિકને લીધે પલટાઈ પણ જાય. જ્યારે આપણે ટેકનિકની ઉપેક્ષા કરીએ ત્યારે '...પણ એમ તો લાગ્યા વિના રહેતું નથી કે કવિ પણ માણસ તરીકે સામાજિક પ્રાણી હોઈ અને પોતાના દેશકાળના સંદર્ભમાં જીવતો હોઈ રાષ્ટ્રવ્યાપી જાગૃતિનાં સ્પંદનો તેના સંસ્કારગ્રાહી હૃદયની અંદર ઝિલાવાં તો જોઈએ, એનાથી પોતાની જાતને તે સાવ અલિપ્ત રાખે તે સારું નહિ. ૨૦ જેવું વાકય સ્વાભાવિક રીતે જ સ્થાન પામી જાય. આ જ કારણ તેમને રમણલાલની પ્રશંસા કરવા માટે પ્રેરે છે 'લોકોને પોતાના જ જમાનાનું-જેને પોતે પૂરા ઓળખે છે તેવા જમાનાનો સદ્ય રસાનુભવ કરાવી શકે એ સ્વાભાવિક છે.' ૨૧ લોકો નવલકથામાં આ પ્રકારની પરિચિત સૃષ્ટિ જોઈને જે અનુભવે તેને 'રસાનુભવ' તરીકે ઓળખાવી શકાય? સર્જકના અંગત જીવનનો તાળો કૃતિમાં બેસાડી દેવાથી કે કોઈ કૃતિનાં કલ્પિત પાત્રો કયાં સાચાં પાત્રોને આધારે રચવામાં આવ્યાં છે તે ઊલટભેર કહેવાથી વિવેચન માત્ર લાગણીના ઉદ્‌ગારરૂપ બની રહે છે. આ લાગણીશીલતા ગુજરાતી કવિતાને 'ધર્મ અને તત્ત્વજ્ઞાનનો બધો અર્ક પ્રગટાવનારી મંત્રવાણી'ની દિશામાં લઈ જવાને આ વિવેચકને ઉત્સુક બનાવે છે અને એની પરાકાષ્ઠા આ રીતે જોવા મળે છે: 'રાજકર્તાઓ જ્યાં અસફળ કે લાચાર બને છે ત્યાં સાહિત્યકારો ન ફાવે? કોઈ ઉત્કટ સંવેદનશીલ જીવતું હૃદય જાગી કે કકળી ઊઠે એવું પ્રતિભાસર્જન નહિ કરે કે પ્રજાસમસ્તના અંતરાત્મા પર પ્રબળ અસર કરે અને અજ્ઞાન, ગાંડપણ,

પશુતા, હિંસા અને દુર્મતિની આ વિનાશલીલા જેવી મચી તેની જ શમી જાય ? [22] આર્નોલ્ડની વિવેચનાનો પરોક્ષ પ્રભાવ અહી ઉત્કટપણે વરતાય છે. કવિતાએ પોતાનુ કવિતાપણુ ત્યાગીને આખરે તો ધર્મ અને નીતિના વાઘા જ પહેરવાના રહ્યા અને એ રીતે કવિતાની સ્વાયત્તતાનુ મૂલ્ય જાણે આપણે સ્વીકારવા માગતા જ નથી. કૃતિના વાચનની 'પ્રેરણાદાયિતા', 'સદાશયની સેવા બજાવતી કથા', 'જીવનને પ્રેરણા પાતુ અને ઘડતુ સાહિત્ય', 'જીવનકલા શીખવતો', 'સર્જકની પ્રગતિશીલતા', 'પ્રેરકવાણી ઉચ્ચારતો', 'જીવનનુ મૂલ્ય સમજાવતો', 'જીવનકલા શીખવતો', 'શ્રદ્ધાના ગીત ગાતો' વગેરે બહુ જલદી પોતાનુ ઠાલાપણુ ઉઘાડુ કરી દેતા અવિવેચના ત્મક વિશેષણોની લાબી ફોજનો આશ્રય કાવ્યવ્યાપાર સમજાવવાની જવાબદારીમાથી વિવેચકને ઉગારી લે છે પરિણામે વિવેચનના પહેલા અને પછી વાચનારને તો કાવ્યવ્યાપાર એટલો જ અગમ્ય રહે છે.

શ્રી રાવળે માત્ર કર્તાને કેન્દ્રમા રાખીને વિવેચના કરી નથી, ભાવકને પણ તેમણે કેન્દ્રમા રાખ્યો છે. ભાવકનિષ્ઠ અને કર્તાનિષ્ઠ પદ્ધતિના બધા જ દોષ અત્યત સરળતાથી આ વિવેચનમા પ્રવેશ્યા છે. ભાવક જ્યારે કૃતિનો આસ્વાદ માણવા જાય છે ત્યારે તે ખરેખર શુ માણતો હોય છે ? પોતાના અનુભવનો તાળો કૃતિના જગત સાથે માડીને તે બેસી રહે તો સર્જનવ્યાપાર વિશે તે ભાગ્યે જ કશી જાણકારી પામી શકે. લાગણીની નવીનતા, અનુભવની અનુપમતા ભાવકને કૃતિના કાવ્યતત્ત્વ સુધી પહોચાડતી નથી. કોઈ પણ સાહિત્ય સ્વરૂપમા ભાષાની અદ્વિતીયતા જ આ કાવ્યતત્ત્વ સુધી ભાવકને પહોચાડી શકે. ભાવકની સ્મૃતિમા શબ્દોની ગ્યાગેવી આનુપૂર્વી સિવાય બીજે ક્યાય પણ પાત્રનુ, વસ્તુસકલનાનુ અસ્તિત્વ સભવી ન શકે. એક શબ્દ બીજા શબ્દની અપેક્ષા જગાડનો હોય છે. આ અપેક્ષા જ્યા શબ્દ પૂરી ન શકે ત્યા કૃતિ નિષ્ફળ ગઈ છે એમ તેણે માની લેવુ જોઈએ આ રીતે ભાષાના સાધન દ્વારા જ કૃતિની સમગ્રતા, અખણ્ડતાને મૂલવી શકાય. વાસ્તવમા ભાવક કૃતિમા ભાષાનો આ વિન્યાસ માણવા જાય છે, એ નિમિત્તે ભાષાની શક્તિ તપાસે છે. શ્રી. રાવળની વિવેચનામા સાહિત્યના માધ્યમની અવગણના કરવામા આવી છે, અને એને કારણે તેઓ ટેકનિક, નિબન્ધનની કડાકૂટમાથી ઊગરી ગયા છે. સર્જન વેળાએ સર્જકે અનુભવેલી લાગણી ભાવકે આસ્વાદ વેળાએ અનુભવવી જોઈએ એવા દુરાગ્રહને કારણે 'કવિની કાવ્યસર્જનની પગને સમભાવપૂર્વક અને કલ્પનાથી તાદશ કરી તેમા સમરસ કે તદ્રૂપ બની કવિના જ ચશ્મા પોતાની આખે લગાવી તે દ્વારા કવિનુ દેખાડ્યુ

દેખનાર જ તેની કવિતાને પૂરી સમજી શકશે ' ૨૩ અને ' કવિનું સંવેદન કે અનુભવ ઉત્કટ હોય તો તેનું આવિષ્કરણે ઉત્કટ બને એની એક નિશાની એ કે વાંચનારને એ સદ્ય પોતાના રંગથી રંગી એ જ લાગણી અનુભવાવે. ' ૨૪ જેવાં વિધાનો તેઓ નિઃસંકોચ કરી શકે છે. આ વિચારસરણીને આધારે મણિલાલની કહેવાતી આધ્યાત્મિક કવિતાઓ વાંચતી વખતે કવિએ અનુભવેલી વ્યભિચારની લાગણી ભાવકને થવી જ જોઈએ.

ભાવકે કૃતિના આસ્વાદ વખતે નિષ્ક્રિય રહેવું ન જોઈએ એ સાચું. પણ ભાવકની સક્રિયતાનો અર્થ તલ્લીનતા થઈ ન શકે, એવી તલ્લીનતામાં તટસ્થતાનો અભાવ હોય છે. આવો અભાવ આપણને આ વિવેચનામાં ઘણે બધે જોવા મળે છે. દા. ત. ' એ વખતે તમે બંને જણાએ સ્વપ્નમાં જે સહદર્શન કર્યું તેની વાત સાંભળીને તો મને એવું થઈ આવેલું કે હું એ સ્વપ્નવિહારમાં તમારી સાથે ત્રીજો જણ હોઉં ! '૨૫ કે ' તેની આ ગ્રંથિવલની જેમ આપણને પણ ચીસ પાડવાનું મન થાય. ' ૨૬ રસાનુભવમાં આ સક્રિયતા વાસ્તવમાં તો નિષ્ક્રિયતાના જ પર્યાયરૂપ બની રહે છે. આપણે જ્યારે કૃતિમાં નિરૂપાયેલા જગતમાં ભાગીદાર થવા જઈએ અથવા સર્જકે સાકારેલી લાગણી અનુભવવા જઈએ ત્યારે કલાકૃતિ માણવાને બદલે તેની સામગ્રીથી જ બાલસહજ રીતે રીઝી જતા હોઈએ છીએ. ફ્રેન્ચ નવલકથાકાર રોબ ગ્રિયે જેવા આધુનિક લેખકો ભાવક કૃતિનાં જગતમાં ભાગીદાર થવા માટે દોડયો દોડયો ન આવે એટલા માટે સમ્પૂર્ણપણે વસ્તુલક્ષી કૃતિ રચીને ભાવકોને એ ભયસ્થાનમાંથી ઉગારી લેવા માટે સભાન પ્રયત્નો કરે છે એ સુવિદિત છે. આ ભયસ્થાન જ્યારે મર્યાદા ઉલ્લંઘી જાય ત્યારે સર્જકનું સ્થાન લઈ લેવા માટે ભાવક તત્પર થઈ જાય છે : ' આમ છતાં કુમુદ સતી નહિ ? અહલ્યા સતી, દ્રૌપદી સતી, મંદોદરી સતી અને કુમુદ નહિ ? ' ૨૭ કુમુદનું સતીત્વ પુરવાર કરવાની આટલી બધી સક્રિયતાની પડખે ભાવકની નિષ્ક્રિયતાને પણ વધાવવા તેઓ એટલા જ સક્રિય છે : ' એમ જ લાગવાનું કે જાણે ગોવર્ધનરામે દરેક પાત્રને તેનાં પ્રકૃતિ, સંસ્કાર ને આચરણ પ્રમાણે નામ આપી દઈ એ પાત્રને એના નામથી જ સમ્પૂર્ણ રીતે ઓળખી શકવાની આલ્હાદ સરળતા પોતાના વાંચનારાઓને કરી આપી છે. ' ૨૮ આ ' આલ્હાદ સરળતા ' ભાવકની ચેતનાને હ્રસ્વ કરશે એનો તો વિચાર સુધ્ધાં અહીં શકય નથી. (અપૂર્ણ)

H. J. LEACH & C

Post Box No

ASIAN BUILDING NICOL ROAD

Telephone 264404-5

Eltra and Hydeltra Lubric

Eltra

Fuelt
Lube C

Petrol-

Hydelt

રે. નં. ૪૦૭૭ ટેલીગ્રામ : ગ્રામલક્ષ્મી

ધી બરોડા સેન્ટ્રલ કો-ઓપરેટીવ બેન્ક લી.

મહાત્મા ગાંધી રોડ,

વડોદરા.



૧. આ બેન્કમાં મૂકેલાં આપણાં દેશના કૃષિઉત્પાદનમાં વધારો કરવાના મહત્વના કાર્યમાં મદદ કરવાનું કાર્ય કરે છે.

૨. બેન્કીંગને લગતું સર્વ પ્રકારનું કામકાજ કરવામાં આવે છે.

૩. આ બેન્કને સ્થાનિક સ્વરાજની સંસ્થાઓ તથા ચેરીટી ટ્રસ્ટની થાપણો સ્વીકારવા સ્વીકૃતિ મળી છે.

૪. થાપણ પર આકર્ષક વ્યાજનો દર આપવામાં આવે છે.

૫. વડોદરા જિલ્લામાં શાખાઓ—૨૫

ચી. ગિ. ભટ્ટ
મેનેજર

પ્રભુદાસ ગુ. પટેલ
ચેરમેન

Regd. No. G. 753

આંખાવાંકચ પ્રમાણ

સુન્દરમ્, ઉમાશંકર હજી લખતા રહ્યા છે... સ્નેહરશ્મિ અને મુરલી ઠાકુર હાઈકુ તરફ ફંટાયા છે... મનસુખલાલ, બેટાઈ અને માણેકની કલમ પહેલાં જેટલી પ્રગતિશીલ નથી રહી... નિરંજન ભગત નથી જ લખતા એમ કહીએ. પણ કદાચ ગુજરાતી કવિતાને નવે સ્વરૂપે અવતરવાનું થશે તો ફરી પાછું એમનાથી જ થશે... રાજેન્દ્ર લખે છે ખરા–પણ કવિ રાજેન્દ્ર તત્ત્વજ્ઞાનની પરિભાષામાં અટવાઈ ગયા છે... ઉશનસ્ લખ્યે જ રાખે છે... જયંત પાઠકની કવિતામાં વિકાસ થયો છે... પ્રિયકાન્તની કવિતાની ભૂરકી હવે એવી એવી રહી નથી... સાંપ્રત કવિતા વિશે બોલવું એના જેવું બીજું સાહસ એકેય નથી. સાંપ્રતમાં લખાતી કવિતા–કવિતા લેખે કેવી છે–કવિતા છે કે નહીં એનો સાચો ખ્યાલ હું કે બીજું કોઈ નહીં પણ કાળ જ આપી શકે.

સિતાંશુ કદાચ આવતી કાલના કવિઓમાં સૌથી વધુ પ્રતિભાશાળી છે... પ્રબોધ પરીખની કવિતાને પોતાનો અવાજ છે... રમેશ પારેખ અને અનિલ જોષી એ આવતી કાલના આપણા ઉત્તમ ઊર્મિકવિઓ છે. **સુરેશ દલાલ**

('સાંપ્રત કવિતા'–કવિતા ઑક્ટો. ૭૨)

તરજૂમિયા ગુજરાતી એક નવીન શૈલી

આ છોકરીને જોતાંવેંત જ એના શરીરમાં એક ખળભળી મચી ગઈ હતી. સુરમઈરંગી પહેરેલો એક જવાન સૈનિક દરવાજા પાસે આવ્યો...પહોળી જમીની સતહ પર હવાની ગહરી લકીરો હતી અને લકીરોના ગઠ્ઠાવાળી કાળી ધરતી ધાતુની જેમ ચમકતી હતી...ખેતીના લેબાસમાં એનું શરીર ભરાવદાર લાગી રહ્યું હતું. આંખો સુધી નમાવેલી કાળી, મર્દાના હેટ, મટિયાલા બૂટ, પ્રિન્ટેડ ફ્રૉક અને ઉપર કાંડું રાચનું ચાર મોટાં ખિસાવાળું એપ્રન, જેમાં ખેતીનાં ઓજારો, છરી, કેંચીઓ... **ચન્દ્રકાન્ત બક્ષી**

(કેટલીક અમેરિકન વાર્તાઓ.)

માલિક તથા તંત્રીએ ચેતન મુદ્રિકા, ફુલ્લસતપાગા, વડોદરા–૧માં છાપીને કેયૂ–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨ થી પ્રગટ કર્યું.

ઊહાપોહ-૧૭

ઊ
હા
પો
હ

૧૭

જાન્યુઆરી ૧૯૬૧

વર્ષ ૨ અંક ૫

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી,
કૃષ્ણચંદ્ર અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
ઠાકુરદ્વાર રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
બી/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
૧૨ ... રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

રોકડેથી લવાજમ ભરવાનાં સ્થળો

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ'
ઠાકુરદ્વાર રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

પોકેટ બુક સેંટર
જ્યોતિસંઘ સામે,
રિલીફ રોડ,
અમદાવાદ-૧.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવાં. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

જાહેરખબરના દર

એક પાનાનો રૂ. ૧૦૦, અંદરનું પૂંઠું રૂ. ૧૫૦, છેલ્લું પૂંઠું રૂ. ૨૦૦

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૫

'ઊહાપોહ' દર મહિનાની બાવીસમીએ પ્રગટ થાય છે.

બર્નાર્ડ માલામુડ

ખૂની એવો મારો દીકરો

પિતા પરસાળમાં ઊભા ઊભા સાંભળે છે એવી લાગણી થતાં જ એ જાગી જાય છે. શું સાંભળે છે? એને ઊંઘતો ને સ્વપ્ન જોતો સાંભળે છે. એને ઊભો થતો ને પેન્ટ માટે ફાંફાં મારતો સાંભળે છે. એને રસોડામાં જમવા ન જતો સાંભળે છે. ખીડેલી આંખે અરીસામાં તાકી રહેતો સાંભળે છે. સંડાસમાં એક બેસી રહેતો સાંભળે છે. વાંચી ન શકે એવા પુસ્તકનાં પાનાં ફટાફટ ઉથલાવતો સાંભળે છે. એનાં ક્રોધાવેશ, વેદના ને એકલતા સાંભળે છે. પિતા પરસાળમાં ઊભા છે. સાંભળી રહેલા પિતાને દીકરો સાંભળે છે.

અજનબી એવો મારો દીકરો, એ મને કાંઈ કહેતો જ નથી.

હું બારણું ઉઘાડું છું ને પરસાળમાં મારા પિતાને જોઉં છું.

તમે ત્યાં શા માટે ઊભા રહ્યા છો, કામે કેમ જતા નથી?

હંમેશની જેમ આ વર્ષે પણ મેં ઉનાળાને બદલે શિયાળામાં રજા લીધી છે.

આ અંધારી ગંધાતી પરસાળમાં ઊભા ઊભા મારી એકે એક હિલચાલની ચોકી કરવામાં, જે દેખાતું નથી એની કલ્પના કરવામાં એ વેડફી નાખવાના હો તો શું જખ મારવા લીધી? તમે મારા પર જાસૂસી શા માટે કરો છો?

મારા પિતા એમના રૂમમાં ચાલી જાય છે ને થોડી વાર પછી પાછા પરસાળમાં આવીને સાંભળે છે.

કોઈક વાર હું એના ઓરડામાં એનો અવાજ સાંભળું છું પણ એ મારી સાથે વાત કરતો જ નથી ને મને સૂઝ પડતી નથી કે શાનું શું છે. કોઈ પણ પિતા માટે આ અનુભવ ભયંકર છે. કોઈક દિવસ કદાચ એ મને સરસ કાગળ લખશે, માય ડિયર ફાધર...

માય ડિયર સન હેરિ, તારું બારણું ઉઘાડી નાખ.

કેદી એવો મારો દીકરો.

મારી પત્ની સવારથી જ મારી દીકરીને ચોથું બાળક આવવાનું છે એટલે એની પાસે ચાલી જાય છે. મા દીકરીની રસોઈ કરે છે, બધું સાફસૂફ કરે છે ને બાળકોની સંભાળ રાખે છે. મારી દીકરીને હાઈ બ્લડ પ્રેસર હોવાથી એની સુવાવડ આકરી છે ને એ લગભગ પથારીવશ જ રહે છે. મારી પત્ની આખો દિવસ ત્યાં જ હોય છે. એને ખબર છે હેરિને કાંઈક થયું છે. ગયે ઉનાળે એ ગ્રેજ્યુએટ થયો ત્યારથી બેચેન રહે છે, એકલવાયો રહે છે, પોતાના વિચારમાં જ ડૂબેલો રહે છે. એની સાથે વાત કરીએ તો અરધો વખત એ બૂમો જ પાડે છે. એ છાપાં વાંચે છે, સિગરેટ પીએ છે. પોતાના ઓરડામાં જ રહે છે. કોઈક વાર એ ફરવા જાય છે.

હેરિ, ફરવાનું ગમ્યું?

ફરવાનું.

મારી પત્નીએ એને કામ શોધી કાઢવાનું કહ્યું ને એકાદ વાર એ શોધમાં પણ ગયો, પરંતુ એને કાંઈક ઓફર મળી ત્યારે તો એણે નોકરી સ્વીકારી નહીં.

એવું તો નથી જ કે મારે કામ નથી કરવું. એ જે કે મને બેચેની થાય છે.

તને બેચેની કેમ થાય છે?

મને જે થાય છે તે થાય છે. મને જે છે તે થાય છે.

તારી તબિયતને કાંઈ થયું છે, બેટા? તો તારે ડૉક્ટર પાસે જવું જોઈએ?

મને બેટા કહીને ન બોલાવો. મારી તબિયતને કાંઈ થયું નથી. એ જે થતું હોય તે મારે એની વાત કરવી નથી. કામ મારે જોઈએ છે એવું નહોતું.

તો ત્યાં સુધી કાંઈક કામચલાઉ શોધી કાઢ, મારી પત્નીએ કહ્યું.

એ બૂમો પાડવા માંડે છે. બધું જ કામચલાઉ છે. જે પહેલેથી જ કામચલાઉ છે એમા મારે બીજું કાંઈ શા માટે ઉમેરવું જોઈએ? મારું પાણી કામચલાઉ છે. જગત કામચલાઉ છે. એમાં પાછું મારે કામચલાઉ કામ નથી જોઈતું. મારે કામચલાઉથી ઊલટું જોઈએ છે, પણ એને ક્યાં શોધવા જવું? એ ક્યાં મળી આવે?

મારા પિતા રસોડામાં ઊભા ઊભા કામચલાઉ રીતે સાંભળે છે.

મારો કામચલાઉ દીકરો.

માએ કહ્યું કે તું કામે લાગીશ તો તને ચેન પડશે. હું ઇન્કાર કરું છું. હું બાવીસનો છું, ગયા ડિસેમ્બરથી ડિગ્રી મેળવી છે ને તમને તો ખબર છે એને ક્યાં ચિટકાવી શકાય. રાતે ટેલિવિઝનમાં હું સમાચાર સાંભળું છું. રોજેરોજ યુદ્ધ નિહાળું છું. એ નાના પરદા પરનું મોટું યુદ્ધ છે. કોઈક વાર હું નીચો નમું છું ને મારી

હથેળીથી યુદ્ધને સ્પર્શ કરું છું. હું મારો હાથ મરી જાય એની રાહ જોઉં છું.

મરેલા હાથવાળો મારો દીકરો.

કોઈ પણ દિવસે મને ભરતી કરી દેશે, પણ હવે મને એની જરાય ચિન્તા થતી નથી. હું નહીં જાઉં. ક્યાંક ચાલી જવાનો વિચાર મને ભારરૂપ લાગે છે તો પણ હું કાં તો કેનેડા, કાં તો બીજે ક્યાંક ચાલી જઈશ.

એની હાલત એવી છે કે મારી પત્ની ગભરાઈ જાય છે ને સંવારે મારી દીકરીને ત્યાં ત્રણ બાળકોની સંભાળ લેવા જવાનું થાય છે ત્યારે આનંદમાં આવી જાય છે. હું એકલો પડું છું પણ એ મારી સાથે વાત કરતો જ નથી.

તારે હેરિને બોલાવવો જોઈએ ને એની સાથે વાત કરવી જોઈએ, મારી પત્ની મારી દીકરીને કહે છે.

કોઈક વાર કરીશ, પણ ભૂલતાં નહીં કે અમારા બંનેની ઉંમરમાં નવ વર્ષનો ફેર છે. મને એમ છે કે એ મને બરાબર બીજી મા જ માને છે ને એને એક બસ છે. મને એ ગમતો હતો, પણ વિચારોની આપલે ન કરે એવા માણસ સાથે કામ પાડવું આકરું છે.

એને હાઈ બ્લડપ્રેસર રહે છે. મને એમ છે કે એને બોલાવતાં ડર લાગે છે.

મેં કામ પરથી બે અઠવાડિયાંની રજા લીધી છે. હું પોસ્ટ ઑફિસમાં ટિકિટબારીએ કલાર્ક છું. મેં સુપરિન્ટેન્ડન્ટને કહ્યું કે મને જરાય ચેન પડતું નથી, ને એ જરાય ખોટું નથી; એટલે એમણે કહ્યું કે મારે સિકલીવ લેવી જોઈએ, પણ મેં કહ્યું કે હું કાંઈ એવો માંદો નથી. મેં મારા મિત્ર માઉ બર્કને કહ્યું કે હેરિએ મને ચિંતામાં નાખી દીધો છે એટલે હું ગેરહાજર રહું છું.

લિયો, મને ખબર છે તારે શું કહેવું છે. મારે પોતાને પણ મારાં બાળકોની ફિકરચિંતા છે. ઘરે બે દીકરી રાતદહાડો વચ્ચે જતી હોય એવું ભાગ્ય જિરવે સુકાઈ જાય છે. તેમ છતાં આપણે જીવવું પડે છે. શુક્રવારે રાતે તું પોકર રમવા આવીશ? મન બહેલાવવાનો આ સરસ કીમિયો જતો કરવા જેવો નથી.

જોઈશ ત્યાં સુધીમાં મને કેવુંક લાગે છે, કેવુંક રહે છે. વચન નથી આપતો.

આવવાનો પ્રયત્ન કરજે. આ બધું તો ચાલ્યા જ કરે છે. તને જો સારું લાગે તો આવી પહોંચજે. તને જો એટલું સારું ન લાગે તો પણ આવી પહોંચજે, એનાથી કદાચ તારા મનમાં જે ભીંસ ને ચિંતા રહે છે એનો ભાર હળવો થઈ જશે. આ ઉંમરે આટલી બધી ચિંતા વેંઢારીને ફરવું એ તારા હૃદય માટે સારું નથી.

આ તો આકરામાં આકરી ચિંતા છે. હું જો મારી ચિંતા કરતો હોઉં

તો મને ખબર હોય કે શી ચિંતા છે. મારે કહેવું એમ છે કે કાંઈ છૂપું રહેતું નથી. હું મનમાં ને મનમાં કહી શકું. લિયો, તું મૂરખ છે, નાહકની ચિંતા કરવી મૂકી દે. ચિંતા— ને તે પણ શાની, થોડા ડૉલરની? મારા પર અનેક ચડતીપડતી આવી છે છતાં પણ જે હંમેશાં ઠીક ઠીક ટકી રહી છે એવી મારી તબિયતની? હવે હું સાઠનો થવા આવ્યો છું ને કાંઈ નાનો નથી રહ્યો એ વાતની? જે કોઈ ઓગણ-સાઠની ઉંમરે મરતું નથી તે સાઠનું થાય છે. કાળ જો તમારી પાછળ પડ્યો હોય તો એને હંફાવી શકાતો નથી. પણ ચિંતા બીજા કોઈક વિષેની હોય તો એ આકરામાં આકરી હોય છે. એનું નામ જ ખરી ચિંતા કારણ કે એ પોતે જો કહે નહીં તો બીજા કોઈકની અંદર જઈ શકાતું નથી ને શા માટે એ જાણી શકાતું નથી. બંધ કરવાની સ્વિચ ક્યાં છે એની ખબર પડતી નથી. બસ વધુ ને વધુ ચિંતા કરવાની રહે છે.

એટલે હું પરસાળમાં ઊભો રહું છું.

હેરિ, યુદ્ધની ચિંતા ન કર.

શાની ચિંતા કરવી એ મને ન કહો.

હેરિ, તારા પિતા તને ચાહે છે. તું નાનો હતો ત્યારે, રોજ રાતે હું ઘરે આવતો ત્યારે, તું મારી પાસે દોડી આવતો. હું તને ઊંચકી લેતો ને છત સુધી ઊંચો કરતો. તારા નાના હાથથી એને અડવાનું તને ગમતું.

મારે એ વિશે કાંઈ જ સાંભળવું નથી. મારે જેને વિશે સાંભળવું નથી એ આ જ વાત છે. હું જ્યારે બાળક હતો એ વિશે જ મારે સાંભળવું નથી.

હેરિ, આપણે અજનબીની જેમ જીવીએ છીએ. હું તો આટલું જ કહું છું કે મને સારા દિવસો યાદ આવે છે. જ્યારે આપણે એકબીજાને ચાહતા હતા એ દેખાડતાં ગભરાતા નહોતા એ યાદ આવે છે.

એ કાંઈ કહેતો જ નથી.

ચાલ તને ઈંડું બનાવી દઉં.

મારે ઈંડું નથી જોઈતું. જગતમાં મારે એ તો કોઈ હિસાબે નથી જોઈતું.

તો તારે શું જોઈએ છે?

એણે પોતાનો કોટ પહેર્યો. કપડાં-ની ખીંટીએથી પોતાની હેટ ખેંચી લીધી ને દાદર ઊતરી રસ્તા પર ચાલ્યો ગયો. લાંબો કોટ ને ચોળાયેલી બ્રાઉન હેટ પહેરીને હેરિ ઓશન પાર્કવે પર ચાલવા માંડ્યો. એને ખબર હતી કે પિતા, એની પાછળ પાછળ આવે છે ને એને લીધે એને ક્રોધ ચડ્યો.

એ પાછો વળ્યો નહીં. વિશાળ માર્ગના છેડા સુધી એ ઝડપી ગતિએ ચાલ્યો. અત્યારે ફૂટપાથની બાજુમાં જ્યાં કૉંક્રિટનો સાયકલ રસ્તો હતો ત્યાં અસલના દિવસોમાં ઘોડાઓની કેડી

હતી. ને હવે વૃક્ષો પણ જૂજ હતાં, ને એમની કાળી ડાળીઓ તડકાવિહોણા આકાશને ચીરતી હતી. એવન્યૂ એકસને છેડે, કૉર્નિ આઈલેન્ડની ગંધ આવવા માંડે છે ત્યાં, એણે રસ્તો ઓળંગ્યો ને ઘર તરફ ચાલવા માંડ્યું. એ હજી યે ખૂબ ગુસ્સે હતો તો પણ પિતાએ રસ્તો ઓળંગ્યો એ ન જોયાનો એણે ડોળ કર્યો. પિતાએ રસ્તો ઓળંગ્યો ને દીકરાની પાછળ પાછળ ઘર તરફ ચાલવા માંડ્યું. એ ઘર પાસે આવ્યા ત્યારે એ સમજી ગયા કે હેરિ ક્યારનો ઘરે છે. એ એના રૂમમાં હતો ને એનું બારણું બંધ હતું. એના ઓરડામાં એ જે કાંઈ કરતો તે એ ક્યારનો કરવા માંડ્યો હતો.

લિયોએ પોતાની ચાવી કાઢી ને ટપાલપેટી ઉઘાડી. એમાં ત્રણ કાગળ હતા. એણે જોઈને ખાતરી કરી કે એમાંથી એક કદાચ એના દીકરાએ એને લખ્યો હોય એવું તો નથી ને! માય ડિયર ફાધર, મને મારી વાત સમજાવવા દો. હું જે રીતે વર્તું છું એ રીતે વર્તવાનું કારણ... પણ આવો કોઈ કાગળ હતો જ નહીં. એમાંનો એક કાગળ પોસ્ટ ઑફિસ બૅનિવોલન્ટ સોસાયટીનો હતો. એ એણે પોતાના કોટના ખીસામાં મૂક્યો. એ ટપાલ આપવા દીકરાના રૂમ પાસે આવ્યો, એણે બારણે ટકોરા માર્યા ને રાહ જોઈ. ... એણે થોડી વાર રાહ જોઈ. દીકરાના હુંકારાના જવાબમાં એણે કહ્યું, તારા પર ભરતી બૉર્ડનો કાગળ છે. એણે હાથો ફેરવ્યો ને ઓરડામાં પ્રવેશ કર્યો. હેરિ મીંચેલી આંખે પથારીમાં સૂતો હતો.

ટેબલ પર મૂકવો હોય તો મૂકો.

તું એ ઉઘાડતો કેમ નથી? તું કહે તો હું એ તને ઉઘાડી દઉં?

ના, હું તમને એ ઉઘાડવાનું કહેતો નથી. ટેબલ પર મૂકી દો. મને ખબર છે એમાં શું છે.

એમાં શું છે?

એ મારું કામ છે.

પિતાએ ટેબલ પર મૂકી દીધો.

દીકરા પરનો બીજો પત્ર લઈને એ ઓરડામાં ગયા, એમણે બારણું બંધ કર્યું ને કિટલીમાં થોડું પાણી ઉકાળ્યું. એમને એમ કે એ ઝડપથી વાંચી લેશે ને પછી કવરની કોર બહાર નીકળે નહીં એ રીતે થોડો ગુંદર લગાવીને ચોંટાડી દેશે, પછી નીચે જશે ને એ ટપાલપેટીમાં પાછો નાખી દેશે. એની પત્ની જ્યારે દીકરીને ઘરેથી પાછી આવશે ત્યારે એની ચાવીથી બહાર કાઢશે ને હેરિ પાસે લઈ જશે.

પિતાએ કાગળ વાંચ્યો. એ કોઈક યુવતીનો ટૂંકો કાગળ હતો. યુવતી કહેતી હતી કે હેરિ એનાં બે પુસ્તક છથી યે વધારે મહિનાથી લઈ ગયો હતો ને એ એમને ખૂબ કિંમતી ગણતી હતી. એટલે એને એ પાછાં

મોકલી દે તો સારું. બીજી વાર કાગળ લખવો ન પડે એ માટે એ બને તેટલાં વહેલાં મોકલી દેશે ને?

લિયો યુવતીનો કાગળ વાંચતો હતો ત્યાં તો હેરિ રસોડામાં આવ્યો ને એણે જ્યારે પિતાના ચહેરા પર આશ્ચર્ય ને અપરાધનો ભાવ જોયો કે તરત એણે એમના હાથમાંથી કાગળ આંચકી લીધો.

તમે મારા પર જે રીતે જાસૂસી કરો છો એ જોતા મારે તમારું ખૂન કરવું જોઈએ.

લિયો બીજી તરફ ફરી ગયો ને રસોડાની નાની બારીમાંથી એપાર્ટમેન્ટ હાઉસના અંધારા કમ્પાઉન્ડમાં જોવા માંડ્યો. એનો ચહેરો લાલ ડાઘાળો હતો, આંખો ઉદાસ હતી, ને એને સૂગ ચડતી હતી.

હેરિએ એકીનજરે કાગળ વાંચ્યો ને ફાડી નાખ્યો. પછી એણે 'અંગત' લખેલું કવર ફાડી નાખ્યું.

જો ફરી વાર આમ કર્યું છે તો નવાઈ ન પામતા, હું તમારું ખૂન કરીશ. મારા પર તમને જાસૂસી કરતાં જોઈને મને સૂગ ચડે છે.

હેરિ ઘરની બહાર ગયો.

લિયો એના રૂમમાં ગયો ને ચારેકોર જોવા માંડ્યો. એણે કબાટનાં ખાનામાં જોયું, પણ કાંઈ જ અસામાન્ય ન મળ્યું. બારી પાસે મેજ પર હેરિએ જેના પર લખ્યું હતું તે કાગળ હતો. લખ્યું હતું. ડિયર એડિથ, તું જનમની ખાડમાં શા માટે નથી પડતી? ફરી વાર આવો કાગળ લખ્યો છે તો હું તારું ખૂન કરીશ.

પિતાએ પોતાના હેટ ને કોટ લીધાં ને ઘરની બહાર ગયા. થોડી વાર દોડતાં દોડતાં પછી ચાલતાં ચાલતાં, જ્યાં સુધી હેરિને રસ્તાની સામેની બાજુએ જોયો નહીં ત્યાં સુધી એમણે દોટ મૂકી. અરધા રસ્તા જેટલે અંતરે એ એની પાછળ પાછળ ચાલ્યા.

હેરિની પાછળ પાછળ એ કોનિ આઈલેન્ડ એવન્યૂ આવ્યા ને એને આઈલેન્ડ જતી ટ્રોલિબસમાં ચડતો સમયસર જોઈ શક્યા. લિયોને બીજી બસની રાહ જોવી પડી. એણે ટેક્સી કરવાનો ને બસની પાછળ પાછળ જવાનો વિચાર કર્યો, પણ એકેય ટેક્સી નીકળી નહીં. બીજી બસ પંદર મિનિટ પછી આવી ને એ એમાં છેક આઈલેન્ડ સુધી ગયો. ફેબ્રુઆરી મહિનો હતો ને કોનિ આઈલેન્ડ ઠંડોગાર ને સૂમસામ હતો. સર્ફ એવન્યૂમાં કેટલીક કાર હતી ને રસ્તાઓમાં કેટલાક માણસો હતા. બરફ પડશે એવું લાગ્યું. પોતાના દીકરાને શોધતો શોધતો લિયો, બરફની ઝડીમાં પાળ પર ચાલ્યો. તડકાવિહોણા ભૂખરા સાગરકિનારા સૂમસામ હતા. હૉટ-ડોગનાં સ્ટેન્ડ, નિશાનખાનાં ને

સ્નાનઘરનાં શટર બંધ થઈ ગયાં હતાં. પીગળેલા સીસાની જેમ હલતો તોપરંગી સાગર થીજી રહ્યો દેખાતો હતો. પાણી પર થઈને પવન વાતો હતો. ને એનાં કપડાંમાં ભરાતો હતો એથી એ ચાલતાં ચાલતાં ધ્રૂજતો હતો. સીસાભારે મોજાંને પવન સફેદ તાજ પહેરાવતો હતો ને આછા તરંગો સૂમસામ કિનારા પર શાંત ગર્જના કરી પછડાતા હતા.

દીકરાને શોધતો શોધતો એ સૂસવાટમાં ને સૂસવાટમાં છેક સી ગેટ સુધી ગયો ને પછી પાછો વળ્યો. બ્રાઈટન તરફને રસ્તે એણે એક માણસને કિનારે ફીણાતા તરંગોમાં ઊભો રહેલો જોયો. લિયો પાળનાં પગથિયાં ઊતર્યો ને પાંસળીદાર રેતાળ કિનારે આવ્યો. કિનારા પરનો માણસ હેરિ હતો ને એ ઘૂંટી સમાણાં પાણીમાં ઊભો હતો.

લિયો દીકરા પાસે દોડયો. હેરિ, મારી ભૂલ થઈ, મને માફ કર. મેં તારો કાગળ ઉઘાડયો એ માટે હું દિલગીર છું.

હેરિ પાછો વળ્યો નહીં. સીસાભારે મોજાં પર આંખ માંડીને એ પાણીમાં ઊભો રહ્યો.

હેરિ, મને ભય લાગે છે. મને કહે શું થાય છે. માય સન, મારા પર રહેમ કર.

આ જગત મારે લાયક નથી, હેરિએ વિચાર કર્યો. એ મારામાં ભય જન્માવે એણે કાંઈ કહ્યું જ નહીં.

પવનના એક સૂસવાટે પિતાના માથા પરની હેટ ઊંચકી લીધી ને કિનારા પરથી દૂર દૂર ફગાવી દીધી. પહેલાં તો એમ લાગ્યું કે એ જાણે તરંગોમાં જઈને પડશે, પણ પછી તો પવન એને જમીન પર પૈડાંની જેમ ફેરવતો ફેરવતો પાળ પાસે તાણી ગયો. લિયોએ પોતાની હેટનો પીછો પકડયો. એનો પીછો કરતાં એ આમ દોડયો, પછી તેમ દોડયો, પછી પાણીમાં દોડયો. પવને હેટને એના પગ પર ફંગોળી ને એણે એ ઝડપી લીધી. એણે થીજવા માંડેલી હેટ માથા પર, કાન વળી ગયા ત્યાં સુધી ખેંચીને પહેરી, ત્યાં સુધીમાં એ રડવા માંડયો હતો. અધ્ધર શ્વાસે એણે પોતાની આંખો લૂછી ને પાછો પાણીની કોરે દીકરા પાસે ગયો.

એ એકલવાયો છે. એ સ્વભાવથી જ એવો છે, લિયોએ વિચાર કર્યો. એ હંમેશાં એકલવાયો જ રહેશે.

એકલવાયો બનેલો મારો દીકરો.

હેરિ, હું તને શું કહી શકું? હું તો તને માત્ર આટલું જ કહી શકું કે કોણ કહે છે જિંદગી સરળ છે? એમ ક્યારથી છે? મારે માટે એ સરળ નહોતી ને તારે માટે સરળ નથી. એ જિંદગી છે, હું વધુ તો શું કહી શકું? પણ જો કોઈકને જીવવું ન હોય તો એ મરી ગયા પછી શું કરી શકવાનો? એને

જો જીવવું ન હોય તો પછી એ મરવાને લાયક છે.

હેરિ, ઘરે ચાલ, એમણે કહ્યુ અહીંયા ઠંડી છે. તારા પગ પાણીમા રાખવાથી તને શરદી થઈ જશે.

હેરિ નિશ્ચલ ઊભો રહ્યો ને એના પિતા થોડીવાર પછી ચાલ્યા ગયા. એ ચાલી જતા હતા ત્યા પવને એમના માથા પરથી હેટ ઝડપી લીધી ને રેતી પર ગબડતી મૂકી દીધી.

મારા પિતા પરસાળમાં ઊભા છે. હું એમને મારો કાગળ વાચતા પકડી પાડું છું. એ રસ્તામાં થોડે અંતરે મારી પાછળ પાછળ આવે છે. અમે પાણીની કોરે મળીએ છીએ. એ પોતાની હેટ પાછળ દોડે છે.

મારો દીકરો પોતાના પગ સમુદ્રમા રાખી ઊભો છે.

(અનુવાદ-જયંત પારેખ)

શિરીષ પંચાલ

બાલાવબોધી વિવેચના

(ગતાંકથી ચાલુ)

' સહૃદય ધર્મ ' નામના નિબન્ધમાં પણ આ જ રીતે ભાવકે કવિની ભૂમિકાને આત્મસાત્ કરી લેવી જોઈએ એના પર વારંવાર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. ક્રોચેથી થોડા આગળ વધીને આમ સાહિત્યની કલાકૃતિ તેના સર્જકના હૈયામાં જ સરજાઈ જાય છે એ ભલે, પણ એને વાણીના ઉપાદાનથી મૂર્ત પરલક્ષી અભિવ્યક્તિ સર્જકને આપવી તો પડે છે. '૨૯ કહેવા છતાં અભિવ્યક્તિ ઉપર ભાર મૂકવામાં આવ્યો નથી. ભાવકના આ પ્રયત્નને તેઓ સહૃદયધર્મ તરીકે ઓળખાવે છે. આને કારણે નિરર્થક પ્રશ્નો અને ચર્ચા આપણા વિવેચનમાં સ્થાન પામ્યાં છે. સર્જકના લાગણી-વિચાર-ભાવ પર ભાર મૂકવાને કારણે ' અનુભૂતિના સંક્રમણની વાત સહેલાઈથી આપણે કરી શકીએ છીએ. લાગણી, ભાવ સારા-નરસા હોઈ શકે. અને એને કારણે આપણે સાહિત્યમાં નીતિ-શાસ્ત્રની ભૂમિકાનું બહુ સહેલાઈથી આરોપણ કરી શકીએ છીએ. નીતિની ભૂમિકા સાહિત્યમાં પ્રવેશાયા પછી કૃતિના લાગણી-ભાવમાં નીતિની ટકા-વારીને આધારે કૃતિનાં ધોરણો નક્કી કરી શકાય. આ ધોરણો નક્કી કરવામાં મહત્ત્વનો ભાગ સર્જકનો આશય અને સર્જનનું પ્રયોજન પણ ભજવે, ભાવ-ભાવના-લાગણીને રૂપ આપતી ભાષા સુધી વિવેચકની દૃષ્ટિ જો પહોંચી હોય તો communicationનો કે persuasionનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત ન થાય પણ ભાવ-ભાવના-લાગણી-વિચારની આસપાસ જ પરિક્રમા કરતી વિવેચકની દૃષ્ટિને કારણે communication બહુ મહત્ત્વનો વ્યાપાર બની જાય. Communicationની સફળતાનો આધાર પ્રતીતિ કરતા, યથાર્થતા, અનુભૂતિની સચ્ચાઈ પર રહેલો હોય છે, અને જીવનનું

એ જીવવું ન હોય તો પછી એ મરવાને લાયક છે.

હેરિ, ઘરે ચાલ, એમણે કહ્યું અહીંયાં ઠંડી છે. તારા પગ પાણીમા રાખવાથી તને શરદી થઈ જશે.

હેરિ નિશ્ચલ ઊભો રહ્યો ને એના પિતા થોડીવાર પછી ચાલ્યા ગયા. એ ચાલી જતા હતા ત્યાં પવને એમના માથા પરથી હેટ ઝડપી લીધી ને રેતી પર ગબડતી મૂકી દીધી.

મારા પિતા પરસાળમાં ઊભા છે. હું એમને મારો કાગળ વાંચતાં પકડી પાડું છું. એ રસ્તામાં થોડે અંતરે મારી પાછળ પાછળ આવે છે. અમે પાણીની કોરે મળીએ છીએ. એ પોતાની હેટ પાછળ દોડે છે.

મારો દીકરો પોતાના પગ સમુદ્રમાં રાખી ઊભો છે.

(અનુવાદ-જયંત પારેખ)

શિરીષ પંચાલ

બાલાવબોધી વિવેચના

(ગતાંકથી ચાલુ)

'સહૃદય ધર્મ ' નામના નિબન્ધમાં પણ આ જ રીતે ભાવકે કવિની ભૂમિકાને આત્મસાત્ કરી લેવી જોઈએ એના પર વારંવાર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. ક્રોચેથી થોડા આગળ વધીને આમ સાહિત્યની કલાકૃતિ તેના સર્જકના હૈયામાં જ સરજાઈ જાય છે એ ભલે, પણ એને વાણીના ઉપાદાનથી મૂર્ત પરલક્ષી અભિવ્યક્તિ સર્જકને આપવી તો પડે છે. '૨૯ કહેવા છતાં અભિવ્યક્તિ ઉપર ભાર મૂકવામાં આવ્યો નથી. ભાવકના આ પ્રયત્નને તેઓ સહૃદયધર્મ તરીકે ઓળખાવે છે. આને કારણે નિરર્થક પ્રશ્નો અને ચર્ચા આપણા વિવેચનમાં સ્થાન પામ્યાં છે. સર્જકના લાગણી-વિચાર-ભાવ પર ભાર મૂકવાને કારણે ' અનુભૂતિના સંક્રમણની વાત સહેલાઈથી આપણે કરી શકીએ છીએ. લાગણી, ભાવ સારા-નરસા હોઈ શકે અને એને કારણે આપણે સાહિત્યમાં નીતિ-શાસ્ત્રની ભૂમિકાનું બહુ સહેલાઈથી આરોપણ કરી શકીએ છીએ. નીતિની ભૂમિકા સાહિત્યમાં પ્રવેશાયા પછી કૃતિના લાગણી-ભાવમાં નીતિની ટકા-વારીને આધારે કૃતિનાં ધોરણો નક્કી કરી શકાય. આ ધોરણો નક્કી કરવામાં મહત્ત્વનો ભાગ સર્જકનો આશય અને સર્જનનું પ્રયોજન પણ ભજવે, ભાવ-ભાવના-લાગણીને રૂપ આપતી ભાષા સુધી વિવેચકની દૃષ્ટિ જો પહોંચી હોય તો communicationનો કે persuasionનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત ન થાય પણ ભાવ-ભાવના-લાગણી-વિચારની આસપાસ જ પરિક્રમા કરતી વિવેચકની દૃષ્ટિને કારણે communication બહુ મહત્ત્વનો વ્યાપાર બની જાય. Communicationની સફળતાનો આધાર પ્રતીતિ કરતા, યથાર્થતા, અનુભૂતિની સચ્ચાઈ પર રહેલો હોય છે, અને જીવનનું

પ્રતિબિમ્બ પાડવાની શક્તિ વિના આ બધું સિદ્ધ થઈ શકતું નથી, વળી વિશેષણ લગાડ્યા વિનાના જીવનનો કોઈ અર્થ નથી હોતો એટલે ઉદાત્ત, ભવ્ય, મંગલ જીવનને કેન્દ્રમાં રાખીને કૃતિની તપાસ આરંભાય છે. ભાવક પર કૃતિની અસર થઈ કે નહીં તેની ચર્ચા કરવાથી આ તપાસનો અંત આવે છે. 'રણછોડભાઈના નાટકોની ભજવણીએ કેટકેટલા માનવીઓને નીતિ કે સદાચારને પંથે નહિ ચડાવ્યા હોય? —એક ડોશી લલિતાની કરુણ કથા રંગભૂમિ પટ પર નિહાળી પોતાની દૌહિત્રીના વિવાહ તોડાવી નાખે તે એ નાટકની ઓછી અસર છે?'[30] દવાની જેમ સાહિત્યની જાહેરખબર કરવા માટે વિવેચક ઉત્સુક બને છે! જે સાહિત્યની ચર્ચા કરવાનું વિવેચક સ્વીકારે છે તે સાહિત્યના પ્રાણ હરી લઈને ધર્મ-નીતિ-જીવન સાહિત્યનાં વાઘાં પહેરાવી દે છે અને 'નીરક્ષીરની પરીક્ષા કરનારો' વિવેચક પણ સાહિત્યને ઓળખી શકતો નથી અને અસાહિત્યને મૂલવવામાંથી ઊંચો પણ આવતો નથી.

૨

વિજ્ઞાને આપણને શીખવ્યું છે કે કોઈ પણ મૂલ્યને આપણે પક્ષ તરીકે સ્વીકારી રાખીએ નહીં. દરેક મૂલ્ય આપણા યુગના સંદર્ભમાં સિદ્ધ થવું જોઈએ. કોઈ પણ પદાર્થને પરીક્ષવા માટે સંપૂર્ણ વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિકોણ હોવો જોઈએ, તેને લીધે આપણા અંગત પૂર્વગ્રહો—આપણી અંગત માન્યતાઓથી અળગા રહીને પદાર્થને તપાસી રહીએ. સાહિત્ય નામના પદાર્થને મૂલવવા માટે પણ આ જ દૃષ્ટિકોણ સેવવો ઘટે. વિવેચક જ્યારે સાહિત્ય વિશે વાત કરવા જાય ત્યારે એને 'ઊર્મિપ્રાણિત કે રસાવિષ્ટ' બનાવવાથી કૃતિના મૂલ્યાંકનમાં ઉત્કટ અંતરાય ઊભા થતા હોય છે. ઘણી વખત વિવેચક આને પરિણામે શૈલીસુખમાં સરી પડે, કાં તો વિવેચનને નિમિત્તે આત્મકથનાત્મક ઉદ્‌ગારો ઠાલવતો થઈ જાય. ઘણી વખત કેટલાક stock phrasesનો ઉપયોગ કરીને 'કવિતા જીવન અને જગત કરતાં જુદો આનન્દ આપનારી છે, એમ કહેવામાં આવે. અથવા તો 'કોઈ પણ કલાકૃતિને તેના પોતાના જ ગુણદોષ પર મૂલવવી જોઈએ. તાદાત્મ્યપૂર્વકની તટસ્થતાની[31] વાત પણ સ્થાન પામે. આમ છતાં જ્યાર કૃતિની ચર્ચા કરતી વખતે આ બધું અદૃશ્ય થઈ જાય અને વિવેચકની પોતાની માન્યતાઓ— પૂર્વગ્રહો, સાહિત્યની તેણે પોતે બાંધી દીધેલી વ્યાખ્યા ઘૂમરાયા કરે. વારંવાર 'સર્જકનો યુગસંદેશ, સર્જકની જીવનનિષ્ઠા, સર્જકની અનુભૂતિની સચ્ચાઈ, સર્જકનું જીવનદર્શન આ વિવેચનામાં શા માટે વારંવાર સ્થાન પામ્યાં છે એ પ્રશ્નનો ઉત્તર પણ શ્રી. રાવળ પાસેથી જ આપણને મળી જાય છે: 'સાહિત્ય-

કૃતિઓમાંથી જ એના સાહિત્ય-સ્વરૂપની લક્ષણબંધી થાય છે, એના કલાવિધાનના નિયમ નક્કી થાય છે અને એની ખૂબીઓ-ખામીઓ પારખવાનાં કસોટી-ધોરણો રચાય છે. એક વાર એ સિદ્ધાન્ત અને ધોરણો રૂઢ અને પ્રતિષ્ઠિત બન્યાં, એટલે પછીનું સાહિત્યસર્જન અને સાહિત્ય વિવેચન એને જ નજર સમક્ષ રાખવાનાં.'૬૨ એ સાચું કે સાહિત્ય-કૃતિઓને આધારે જ આપણે સાહિત્યના સ્વરૂપ વિશે જાણી શકીએ પણ સર્જન શાસ્ત્રોક્ત નિયમોની મર્યાદામાં પુરાઈ રહેતું નથી. જીવનને કે સાહિત્યને જડ માની લેવાની ભ્રાન્તિ-માંથી આવો વિચાર જન્મે છે. આ વિવેચક જીવનલક્ષી કૃતિઓથી આકર્ષાય છે અને એ રીતે ઉદાત્ત, ભવ્ય જીવનના સંભારવાળી કૃતિને ખૂબ અહોભાવથી જોવા પ્રેરાય છે. એવી કૃતિઓની સમર્થ પ્રતિનિધિ 'સરસ્વતી-ચન્દ્ર', અને એટલા માટે વિવેચક 'સરસ્વતીચન્દ્ર' ને કાટલે અન્ય સાહિત્ય કૃતિઓની વિચારણા કરવા માટે પ્રેરાય છે. એમની માન્યતા પ્રમાણે 'સરસ્વતીચન્દ્ર' નવલકથાએ નવલ-કથાનું સાહિત્યસ્વરૂપ નિયત કરી નાખ્યું છે એટલે એ સ્વરૂપને આધારે ગુજરાતી સાહિત્યનું મૂલ્યાંકન કરવાને માટે તેઓ પ્રેરાય છે. પરંતુ એક જમાનાનું સત્ય બીજા જમાનાનાં સત્ય તરીકે સ્થાન કદી પામી શકતું નથી. જે પ્રજાનાં દષ્ટિ અને જીવન ભૂતકાળની વફાદારી બજાવતાં હોય છે તે પ્રજાના સાહિત્યમાં પણ એક પ્રકારની વન્ધ્યતા પ્રકટે છે. આવી વન્ધ્યતાથી અકળાઈ જઈને કોઈ સર્જક પોતાના યુગની પ્રજાના જીવન-દષ્ટિથી વિમુખ બનીને જો સર્જન કરે તો કદાચ આપણો વિવેચક તે સર્જનને જીવનનિષ્ઠ નહીં ગણે, 'આ સર્જનમાં જીવનનું પ્રતિબિમ્બ પડતું નથી. માટે તેનું કોઈ મૂલ્ય નથી' એવી ફરિયાદ કરવાને તત્પર બનશે. પ્રજાની છિન્ન-ભિન્ન થઈ ગયેલી સંવેદનાને એક નવી આકૃતિ અર્પવાનો સર્જકનો પ્રયત્ન ભૂતકાળની કૃતિઓને આધારે બંધાયેલી સાહિત્યની વ્યાખ્યાને ભૂંસી નાખે છે. એક નવી જ વિભાવના કૃતિમાંથી પ્રગટે—આ જ અર્થમાં સાહિત્ય પ્રગતિ-શીલ હોવું જોઈએ. શ્રી રાવળ આ સન્દર્ભને સમજવામાં નિષ્ફળ જાય છે. અને એટલા જ માટે કૃતિને તપાસવા માટેનાં એમનાં સાધનો આ યુગમાં સાવ બૂઠાં થઈ ગયેલાં લાગે છે. વિજ્ઞાનના આ યુગમાં કોઈ અભણ વ્યક્તિ પોતાની જડ માન્યતાઓને વળગી રહે તો જેવી રીતે હાસ્યાસ્પદ નીવડે તેવી રીતે અહીં પણ અસમકાલીન માન્યતાઓનું પુનરુચ્ચારણ કરવામાં આવ્યું છે. આ અસમકાલીનતાને લીધે તેઓ કૃતિના મૂલ્યાંકનનો નિર્ણય કરવા માટે કૃતિના વસ્તુ content પર ભાર મૂકે છે, પોતાની માન્યતાને

ન્યાય ઠેરવવા માટે તેઓ ઍરિસ્ટોટલનો આધાર લે છે, 'ઍરિસ્ટોટલે ટ્રેજેડીમાં 'પ્લૉટ' એટલે વસ્તુ પર ભાર મૂકયો હતો,'[33] પણ પ્લૉટ એટલે વસ્તુ કે વસ્તુસંકલના? ઍરિસ્ટોટલે નિર્દેશેલું સોનાના પૂતળાનું દૃષ્ટાન્ત વિસારે પાડવામાં આવ્યું છે. પ્લૉટને મહત્ત્વનો લેખવામાં ઍરિસ્ટોટલની મર્યાદા તપાસવાને બદલે ઍરિસ્ટોટલને પણ ખોટી રીતે રજૂ કરી આપે છે. વારંવાર વસ્તુની મૌલિકતાને લીધે કૃતિમાં સાહિત્યિકતા અર્પવા તેઓ ઉત્સાહિત થાય છે. આ જ કારણે કરસનદાસ માણેકની વાર્તાના વસ્તુની 'મૌલિક અને માણેકીન વૈશિષ્ટ્ય'ની પ્રશંસા કરે છે, 'ગ્રામલક્ષ્મી'માં વિશિષ્ટ વાર્તાવસ્તુ જુએ છે, બટુભાઈ જેવાનાં નાટકનું વસ્તુ દર વખતે નવીન હોવાને કારણે તેને તેઓ 'સર્જકની મૌલિકતા' તરીકે ઘટાવે છે, અને સામગ્રીથી આકર્ષાઈને કરવામાં આવેલી એક પ્રશસ્તિ જુઓ: એક ગુજરાતી નવલકથાકાર પોતાની નવલકથાની કાર્યભૂમિ ગુજરાતની બહાર લઈ જઈ કાશ્મીર, હિમાલય, પામીર ને એથી ય આગળ ગોઠવે અને પોતાની પાત્રસૃષ્ટિમાં ભારતીય ઉપરાંત વિદેશી ગોરા પાત્રોને ય ચમકાવે એ ઓછી ધ્યાન ખેંચતી વાત ન ગણાય.'[34]

(અપૂર્ણ)

પત્રચર્ચા

પ્રિય સુરેશભાઈ,

કુશળ હશો—સર્વે.

ગુજરાતીના અધ્યાપકોના સંઘના બાવીસમા (બીજું 'બારમું' નજીકમાં જ) સંમેલનમાં સુરેન્દ્રનગર ગયો હતો. આપણે ત્યાં કહેવત છે 'કૂતરાનો સંઘ કાશીએ ન પહોંચે.' પણ જે સંઘના સંમેલનમાં ગયો હતો, એ સંઘના માણસોના મનમાં 'કાશી' જ નહોતું એટલે મઝા પડી. મઝાની શરૂઆત બે વાઈસ-ચાન્સેલર્સ દ્વારા થઈ. સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટીના નવા વાઈસ ચાન્સેલરનો અવાજ ઘણો જ મૃદુ. એમના દીકરા-દીકરી (હરેશભાઈ અને બંસરીબેન) સરસ ગાય છે એવું કારણ સમજાયું. પણ, કાયદાનો જીવ સાહિત્ય વિશેની પોતાની જાણકારીને પ્રગટ કરવા ગયા એથી થાય છે એવાં રમૂજી વિધાનો સાંભળવાની મઝા આવી. અને ગુજરાત યુનિવર્સિટીના વાઈસચાન્સેલરનો અધ્યાપક નહીં રહ્યાનો ખરખરો (સાહિત્ય પરિષદમાં એ સાહિત્યકાર નહીં રહ્યાનો ખરખરો ક્યારે કરશે ?) અને વર્ગમાં હવે સ્વર્ગ (હવે તો દિલ્હીની કોઈ સત્તા ખુરશીમાં એમને સ્વર્ગ દેખાવા માંડયું હોય તો ય નવાઈ નહીં) ન જણાયાની 'ગિલ્ટ' મને તો ભઈ, આસ્વાદ્ય લાગી. પણ, ખરાખરીનો ખેલ તો પ્રમુખસ્થાને બેઠેલા શ્રી પ્રેમશંકર ભટ્ટે જ ખેલ્યા. શૃંગારમાંથી કરુણ નિષ્પન્ન થાય છે' એવું પ્રેમાનંદ-સંદર્ભનું વાક્ય હજી મને નહીં થયેલા જ્ઞાનની (તમે કદાચ તમારા સ્વભાવ પ્રમાણે 'અજ્ઞાનની' એમ બોલી ઊઠો એ પહેલાં સાવધાન) નવી દિશાઓ ઉઘાડી આપનારું સિદ્ધ થયું. વિપ્રલંભ ઘેરો થાય તોય કરુણમાં એની ગણના ન જ થાય એવું મારું અજ્ઞાન હવે મને હાસ્યતરબોળ કરે છે. અને આટલાં વર્ષ મારાં પાણીમાં ગયાંનો અફસોસ થાય છે. નવલરામના પ્રેમાનંદસંદર્ભના અતિચલણી વિધાનને તોડી પાડવાનો

એમનો પ્રયત્ન સૌરાષ્ટ્રની ધરતીને છાજે એવો હતો. અફસોસ એટલો જ કે એમ કરવા જતાં એમને કેસરિયાં કરવાં પડયાં. એમની એક ઉક્તિ મને તો સાહિત્યની હજી સુધી ન સાંભળેલી-વાંચેલી ઉક્તિ લાગે છે. 'પ્રેમાનંદ તો એક જ ડાળ પર અનેક રસરૂપી પુષ્પો ઉગાડે છે, જેના રંગ અને સુગંધ પણ જુદાં જુદાં હોય.' મારી સાથેના એક વનસ્પતિશાસ્ત્રના થોડાક જ્ઞાતા ભાઈને મતે એક ડાળ પર જુદા જુદા રંગનાં પુષ્પો ઉગાડી શકાય, જુદી જુદી ગંધનાં નહીં પણ પ્રેમશંકરભાઈ તો સાયન્સ કૉલેજમા પણ આચાર્ય તરીકે કામ કરતા હતા એની આ ભાઈને જાણ જ નહીં કેની.

એ દિવસે બપોરે બે વિષય ઉપર એક બેઠક રાખવામાં આવેલી. એક ચર્ચા હતી સ્વરૂપ શીખવવા સંદર્ભે અને બીજી હતી સાંપ્રત સાહિત્યને શિક્ષવું (આ શબ્દ મેં 'કોઈન' કર્યો છે હોં) કે કેમ?—એ સંદર્ભે. સ્વરૂપ વિશેની સૂઝસમજ આ અંગે હોવી જોઈએ એવો નિયમ વક્તાઓ માટે નહોતો અને સાંપ્રત સાહિત્ય ન શીખવવા માટેનું શ્રી યશવંત શુક્લને એક જ કારણ લાગેલું કે એ અંગે વિદ્યાર્થી વિશેષ વાંચે તે માટેનું મટિરિયલ નથી હોતું. આમ તો એમના મનમાં માત્ર વિદ્યાર્થીઓ જ નહોતા, નહીં હોય. પણ, હુંય એમ માનું છું કે સાંપ્રત સાહિત્ય જો શીખવવાનું શરૂ કરવામાં આવે તો આપણે વર્ષોથી અમુક અમુક પ્રકારની વિદ્યાર્થીયોગ્ય 'નોટ્સ' લખી રાખેલી છે એનું શું થાય? અને કશાની મદદ વગર આપણે અધ્યાપકો કૃતિ પાસે પહોંચીએ કઈ રીતે? રાવળસાહેબો, પાઠક સાહેબો, વિષ્ણુભાઈઓની મદદો વગર તો કોઈ કૃતિ પાસે આપણે પહોંચ્યા નથી, એ વાત કેમ ભુલાઈ જતી હોય છે? નોટ્સને કારણે તો આપણાં સાલિયાણાં છે, ભાઈ. એક મોહનભાઈ પટેલ વે એમને બહુ અભરખા. એટલે એ તો સાંપ્રત સાહિત્યના એક ને બદલે બે પેપર્સ રાખવાની ઇચ્છા વ્યક્ત કરે. મને તો આ હસવું, આ હસવું આવે.

બીજે દિવસે, સવારની બેઠક શરૂ થાય એ પહેલાં અમે એક કારખાનું જોઈ આવ્યા હતા અને બેઠક પૂરી થાય પછી જિનતાનના થર્મોમીટરના કારખાનાને જોવા જવાના હતા (જિનતાનના કારખાને ગયા હતા ત્યારે શ્રી રાજેન્દ્ર શુક્લ એમ જ ત્યાં આવી ચઢેલ અને જ્યારે જિનતાનનો કારખાને બધાં ગયાં છે એ જાણ્યું, ત્યારે યશવંતભાઈ વગેરેની હાજરીમાં એમણે તો કહ્યું: 'તમે બધાં સંમેલનમાં આવી આ જ કામ કરતાં હશો, નહીં?) આ તો સહેજ ન સાંભરવા જેવું સાંભર્યું— બાકી સંભારવા યોગ્ય છે બીજા દિવસની પહેલી બેઠક.

આ બેઠકમાં પી. એચ. ડી. ના માર્ગદર્શન અંગે ચર્ચા હતી. ભાયાણી-સાહેબ વિવેક સાથે બોલ્યા. એટલે આ સંમેલનની બેઠકમાં હાસ્યનો નાશ થયો. એવા જ ગંભીર મોહનભાઈ. પણ પછી રમૂજ પડે એવું ઘણું બોલાયું. શ્રી જિતેન્દ્ર દવેએ હવે કયા વિષયો વિશે થિસિસ નથી થઈ (થઈ જ ન શકે એવું કદાચ એમના મનમાં હોય પણ ખરું) તે અંગે લગભગ ગદ્‌ગદ થઈ પ્રવચન કર્યું. મને પોરો ચઢયો તે હુંય બોલ્યો : માર્ગદર્શકો સંદર્ભે. કેટલાક માર્ગદર્શક તરીકે ચાલે એવા જ નથી દા. ત. કલાપીના ગદ્ય વિશે પી.એચ.ડી. કરાવવા નીકળતા માર્ગદર્શક —જે સહેજે શ્રદ્ધેય નથી. કેળવણીના રાજકારણમાં પડી ગયેલા કેટલાક માર્ગદર્શકો (આ વાકય હું બોલતી વખતે શ્રી યશવંત શુકલ સામે કેમ જોતો હતો ?) પણ, આવું બધું ન બોલ્યો હોત તોય ન ચાલત ? અધ્યાપકો માટે 'રિફ્રેશર' કોર્સ માટે ભલામણ કરતો ઠરાવ પણ ન થઈ શકયો. બીજી બેઠક તો અધ્યાપક સંઘના બાવીસમા સંમેલનના પ્રમુખશ્રીની પ્રશંસા (એ ય એમની જ કૉલેજના અધ્યાપકના 'કર્ણ-કાવ્યો' એ લેખ દ્વારા) માટે હતી, મંત્રી વગેરેની ચૂંટણી નહીં, પણ નિમણૂકો થઈ અને મને ત્યારે શ્રી ચીમનલાલ ત્રિવેદીની મંત્રીપદ-અનિચ્છાનું નાટક ગમી ગયું અને અંતે હીરાબેનનું દરવખતે છેક મુંબાઈથી આવવું ફળ્યું. આવતા સંમેલનના એ પ્રમુખ રહેશે.

બાકી તમે ન આવ્યા તે ઘણું ગુમાવ્યું હોં. એક ગુજરાતીના અધ્યાપકના મુખે 'ધૃષ્ટતા' શબ્દ સાંભળવા મળવો એ પણ લ્હાવો જ છે ને !

અસ્તુ. એ જ લિ.

—ચિનુ મોદી

નવલકથાએ મારો જાન બચાવ્યો

હું મરતા મરતા બચ્યો છું. યમદૂત મારી પાસે આવ્યા. એ જ ત્રણ યમદૂતો જે હમેશા આવતા હોય છે. એમણે પૂછ્યું: "કેમ તૈયાર છે?"

મેં કહ્યું: "ના, મારી નવલકથા હજી પૂરી થઈ નથી."

એમણે કહ્યું: "કાંઈ હરકત નહીં. અમને જરાય ઉતાવળ નથી. નવલકથા અમારું બગાડી નહી શકે. અમે વાંચતા જ નથી."

"તો તો તમે અભણ હશો?"

"ના. અમે શિક્ષિત વ્યક્તિઓ છીએ. અમે આલોચનાઓ લખીએ છીએ. અને વાચવાનો તો અમને સમય જ મળતો નથી. અને આમ જુઓ તો જ્યાં અમે જાતે જ લખતા હોઈએ ત્યાં અન્યનું વાચવાનો ફાયદો ય શું?"

તેઓ થોડી વાર થોભ્યા, પછી ચાલી ગયા. એમાંથી એક મારી દવાની બાટલી ઉઠાવીને લઈ ગયો. બીજો મારું એક ચમ્પલ લઈ ગયો, ત્યાર બાદ મારી હાલત સુધરવા માડી અને હું સ્વસ્થ થઈ ગયો.

—મેક્સિમ ગેર્કી
અનુવાદ: 'રાવણદેવ'

Regd. No. G. 753

માલિક કૃષ્ણ જોષીએ ચક્ર મુદ્રિકા, ઇશ્વરાતપાગા, વડોદરા-૧માં છાપીને
કેયૂર-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨ થી પ્રગટ કર્યું.

ઊહાપોહ-૧૮

ઊ | ૧૮
હા |
પો | ફેબ્રુઆરી ૧૯૭૧
હ | વર્ષ ૨ અંક ૬

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
૬૫/૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાયવડ રોડ, ગોવાલિયા ટૅંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

રોકડેથી લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ'
રાયવડ રોડ, ગોવાલિયા ટૅંક,
મુંબઈ-૨૬

પોકેટ બુક સેંટર
જ્યોતિસંઘ સામે,
રિલિફ રોડ,
અમદાવાદ-૧

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવાં. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

જાહેરખબરના દર
એક પાનના રૂા. ૧૦૦, અંદરનું પૂઠું રૂા. ૧૫૦, છેલ્લું પૂઠું રૂા. ૨૦૦
વાર્ષિક લવાજમ રૂા. ૫

'ઊહાપોહ' દર મહિનાની બાવીસમીએ પ્રગટ થાય છે.

શિરીષ પંચાલ

બાલાવબોધી વિવેચના

(ગતાંકથી ચાલુ)

વિષય કે વસ્તુની આ પ્રકારની મૌલિકતા કે અસામાન્યતા કૃતિને ખરેખર ઉપકારક બને છે કે નહીં એ પ્રશ્ન મહત્ત્વનો બનતો નથી. આ રીતે સફળતા મેળવવાનો માર્ગ અત્યંત સરળ છે. ઘણી વખત એવું પણ બને કે સર્જક (આ શબ્દને બદલે આલેખક શબ્દ પ્રયોજવો જોઈએ) કૃતિની બીજી સ્વરૂપગત ઊણપો ઢાંકવાને માટે આ બધી યુક્તિ-પ્રયુક્તિઓ અજમાવે, વિષયવસ્તુની દિવ્યતા, ભવ્યતા, મહાનતા દ્વારા પોતાની કૃતિને આવા શિષ્ટસંમત વિવેચકો દ્વારા પુરસ્કારાવવા પણ માગતો હોય. એક જ વિષય પર કોઈ સર્જક ધારે તો જુદી જુદી કૃતિઓ રચી શકે, પણ શ્રી રાવળ વસ્તુને બહુ મહત્ત્વની માનતા હોવાને કારણે લગભગ બધી જ કૃતિઓમાં તેઓ આ ભૂમિકા પર ભાર મૂકે છે. આ રીતે કૃતિના વસ્તુની અને તેના સારની પરિભાષામાં આપણને તેઓ માહિતી પૂરી પાડીને નવલરામ પ્રત્યેનું ઋણ અદા કરતા હોય એમ વરતાય છે. આને કારણે વિષયવૈવિધ્ય પર ખૂબ ભાર મુકાય એટલું જ નહિ પણ સર્જનની વિપુલતા પર પણ એટલો જ ભાર મુકાય. મણિલાલ દ્વિવેદીને કવિતામાં યશ નથી મળ્યો તેનું એક કારણ શ્રી રાવળ આપણને આ રીતે આપે છે : 'એમની કવિતા જથ્થા દૃષ્ટિએ એમનાં ગદ્યલખાણ જેટલી વિપુલ નથી.' ૩૫ એ જ રીતે નરસિંહરાવનું સર્જન કાન્ત, લલિત, બાલાશંકરના સર્જન કરતાં 'જથ્થા દૃષ્ટિએ' વિપુલ છે તેની નોંધ લેવાનું તેઓ ચૂકતા નથી. પરંતુ આ બધી અપ્રસ્તુત ચર્ચાઓનો અર્થ કયો ? જે વિવેચક કૃતિસિદ્ધ ભૂમિકાને સ્વીકારી શકતો ન હોય એ વિવેચક આ પ્રકારની ચર્ચા પર જ મોટે ભાગે

તે ભાષાની સફળતા સૌથી મહત્ત્વની ન ગણાય? ઘણી વખત તેમની આ અંગેની ચર્ચામાં વિરોધાભાસ પણ ભળે છે, 'સરસ્વતીચન્દ્ર'માં પાત્રવિધાન'માં તેઓ કહે છે: નવલકથા તરીકે એમાંનું કલાતત્ત્વ જોવા તારવવાના ખાસ પ્રયત્ન આપણે ત્યાં થવા જોઈએ તેટલા નથી થયા. એવો પ્રયાસ કરનારને ખાતરી થવાની જ કે તેની વસ્તુસંકલના, પાત્રાલેખન, સંવાદરચના, સંસારચિત્ર જીવનમીમાંસા અને નિરૂપણશૈલીમાં રહેલી ગોવર્ધનરામની કલાસમજ કંઈ કમ નથી '૩૦ અને આ જ નિબન્ધમાં આગળ જતાં તેઓ છેલ્લે આ નિષ્કર્ષ પર આવે છે: 'સરસ્વતીચન્દ્રની વસ્તુસંકલના, સંવાદ, સમગ્ર કલા-વિધાન વગેરે માટે ગમે તે કહો, પણ પાત્રાલેખન પરત્વે તો ગોવર્ધનરામની સિદ્ધિથી મુગ્ધ થયા વિના રહેવાશે જ નહિ. '૩૮ આગલા અવતરણમાં 'સરસ્વતીચન્દ્ર' નવલકથા સમ્પૂર્ણ સૌષ્ઠવ ધરાવતી હતી અને પછીના અવતરણમાં એ જ નવલકથા માત્ર પાત્રાલેખનમાં અદ્ભુત સિદ્ધિ બતાવતી થઈ. આ જ વસ્તુ સૂચવે છે કે વિવેચકના વિચારોમાં એકવાક્યતા નથી. અથવા સાચો નિર્ણય તેઓ લઈ શકતા નથી. વાસ્તવમાં તો આ વિવેચકે આમાંથી પ્રગટતો એક મહત્ત્વનો પ્રશ્ન તપાસવો જોઇતો હતો. 'રાઈનો પર્વત' માં પાત્રાલેખનની સિદ્ધિ જોવા મળે, 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં પણ એ જ સિદ્ધિ જોવા મળે તો વિવેચકનું ધ્યાન સર્જક શા માટે માત્ર પાત્રાલેખનમાં જ સફળતા મેળવી શકે છે તેના પર જવું જોઈએ. આપણો સર્જક સાહિત્યને પ્રચારનું સાધન માને છે એટલે સમાજને ઉન્નત કરવા માટે પોતાને યોગ્ય લાગે એવી ભાવનાઓ તે મુખ્ય પાત્રમાં મોટે ભાગે, કોક વખત ગૌણ પાત્રોમાં આરોપવાનો પ્રયત્ન કરવાનો, એ ભાવનાઓ તરફ લોકોનું ધ્યાન જાય એટલા માટે એ ભાવનારંગી પાત્રથી નવલકથાની સૃષ્ટિને અંકુશમાં રાખવાનો પ્રયત્ન કરવાનો, એ પાત્ર પાસે ધાર્યું કામ કઢાવવાને માટે વસ્તુસંકલનામાં કાકતાલીયતાને પુષ્કળ સ્થાન આપવાનો, ઘણી વખત પાત્રના હાથમાંથી દોર ઝૂંટવી લઈને નાયક તરીકે પોતાની જાતને સ્થાપી આપવાનો અને એ જ કારણે પાત્ર, પરિસ્થિતિ અને ભાવને અનુરૂપ ભાષા પ્રયોજવાને બદલે પોતાની ભાષા પાત્રોના મુખે ઉચ્ચારાવવાનો. આ ભૂમિકાને શ્રી રાવળ સ્પર્શવા પણ માગતા નથી.

કૃતિની સાહિત્યકતા તપાસવાને માટે એમની પાસે માપદંડ છે અસાહિત્યિક ભૂમિકાનો. કલાકૃતિ જેમાંથી રચાય છે તે જીવન ઉપર તેઓ વધુ ઝોક બતાવે છે. જીવન અને સાહિત્ય તેમની વિવેચનામાં પર્યાયવાચક બને છે, એથી પણ આગળ જઈને કહી શકાય કે નીતિ, સૌન્દર્ય, ધર્મ, જીવન પણ

અન્યોન્યના જ પર્યાય બની રહે છે. નીતિની ભૂમિકાના પ્રારંભ પહેલાં અથવા અંત પછી જ કલા જન્મતી હોય છે એ મુદ્દો આ વિવેચનમાં અસ્થાને છે. કલાકૃતિ સંવેદનાને લીધે રચાતી હોય છે, બુદ્ધિને કારણે નહીં. અને નીતિ બુદ્ધિએ ઘડી કાઢેલી વિભાવનાઓને આધારે સમાજ દ્વારા સાપેક્ષ રીતે નિયત થતી હોય છે. આમ છતાં કૃતિની ભવ્યતા, સાહિત્યકલા નહીં, નિયત કરવા માટે નીતિ, દર્શન પર મોટે ભાગે આધાર રાખવામાં આવ્યો છે. એને પરિણામે કૃતિનું વિશાળ ફલક ખૂબ જ મહત્ત્વનું બની જાય છે. પાત્રોની વિપુલતા, કૃતિમાં નિરૂપિત જીવનની વિશાળતા, 'વિધિનિર્મિતિમાં જે કંઈ હોય તેનું પ્રતિબિંબ', દ્વારા કૃતિને જોવામાં આવી છે. નવલકથા, નાટકનાં પાત્રો જે સમાજે પુરસ્કારેલી નીતિને માર્ગે ચાલીને કદી પણ માનવ્ય ન ગુમાવે તો એ પાત્રો એટલા જ કારણે મહાન બની જાય છે. સરસ્વતીચંદ્ર અલકકિશોરી સાથેના પ્રસંગમાં 'અલક, હું તો તારો ભાઈ થાઉં જ હોં !' એમ બોલે અથવા રાઈ લીલાવતી આગળ પર્વતરાય તરીકે છતો થઈ જાય તો એ પાત્રોના એ પ્રકારના વર્તાવથી વિવેચક ધન્યતા અનુભવે, પાત્રના પરિમાણ વિકસે છે કે સંકોચાય છે એ આખરે તો નગણ્ય બની રહે છે. ધારો કે સરસ્વતીચંદ્રે અલક પર બળાત્કાર કર્યો હોત તો એ અપરાધીની લાગણી અને બીજી બાજુએ મહાત્મા બનવાની આકાંક્ષા આ બે વચ્ચે એના પાત્રને વિકસાવવાની તક લેખકને પ્રાપ્ત થઈ શકી હોત અથવા રાઈએ લીલાવતીને જોઈને સઘળો નિર્ધાર છોડી દઈને પર્વતરાય બની રહેવાનું ચાલુ રાખ્યું હોત તો એક બાજુએ નીતિયુક્ત રાઈ તો બીજી બાજુએ આ પ્રકારની વાસનાનો ભોગ બનતો રાઈ–આ બે ભૂમિકા એના પાત્રને કદાચ એક નવું પરિમાણ અર્પનારી બની પણ રહેત. પણ વિવેચક સમ્ભવિતતાની કસોટીએ કૃતિને ચડાવવા માગતા જ નથી, તેમની દૃષ્ટિ સમક્ષ સમાજમાં સાહિત્ય દ્વારા નીતિનો પ્રચાર કરવાનો હેતુ રહેલો છે એટલે પાત્રોએ સમાજે આંકેલી મર્યાદાઓમાં જ ઘુમરાવાનું, જ્યાં પાત્ર એ સીમાને ઉલ્લંઘે ત્યાં આ પાત્ર અપ્રતીતિકર છે, અવાસ્તવિક છે એવી ચેતવણી વિવેચનમાં પડઘાયા કરવાની, આનો અર્થ એવો નથી કે નીતિવાન, ઉદાર, મંગલ પાત્રો નવલકથા નાટકમાં સંભવી શકે જ નહિ, ઉદારતા વ્યક્ત કરવા ગોપાળબાપા જેવું પાત્ર, સહિષ્ણુતા વ્યક્ત કરવા માટે ગુણસુંદરી જેવું પાત્ર કલ્પી શકાય. પણ પાત્રની જે તે લાક્ષણિકતાઓ નિષ્પન્ન કરવા માટે કૃતિમાં સમ્ભવિત લાગે તે પ્રકારની જ ભૂમિકાનો ઉપયોગ કરી શકાય. કાકતાલીય ઘટનાઓ દ્વારા કે અન્ય પાત્રોને નીચા પાડીને આરોપાતી

મહાનતા પાત્રોને મહાન બનાવી શકતી નથી. પણ અહીં ' એકંદરે તો ગંભીર સાત્ત્વિક આનન્દ સાથે ઉચ્ચ સંદેશ આપી જતી ' કૃતિ મહત્ત્વની બની રહે છે. કવિ કવિ ન રહે તેની ચિંતા મહત્ત્વનો વિષય બનતી નથી કારણ કે 'શ્રી માણેક ગાંધીયુગના કવિ પાસે સ્વાભાવિક રીતે અપેક્ષા રખાય એવા ભાવનાશીલ કવિ છે. અને ગાંધીવાદ અને સમાજવાદના પાયામાં રહેલા માનવતાવાદ ધર્મના કવિ છે. '૩૯ પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. આને લીધે સર્જક પાસે આ જ પ્રકારની ઘણી બધી અપેક્ષાઓ પણ રાખવામાં આવી છે અને કૃતિમાં એ અપેક્ષાઓ પૂરી ન થતાં ક્યાંક ફરિયાદનો સૂર પણ સંભળાય છે : ' ગોવર્ધનરામે સામાજિક ચિત્ર વફાદારીથી આલેખ્યું એની ના નથી, પણ જેમ એની રોગચિકિત્સા કરી તેમ એનું ઔષધ તેમણે આપ્યું નથી. '૪૦ આ રીતે સર્જક અહીં આગળ ધન્વંતરિ બની જાય છે, 'સ્વપ્નદ્રષ્ટાની ચર્ચામાં મુનશીને ધન્વંતરિ તરીકે ઓળખાવવામા પણ આવ્યા છે.

કૃતિમાં આ સ્થૂળ ભૂમિકા મહત્ત્વની બનતી હોવાને કારણે નવલકથા નાટક જેવા સાહિત્યપ્રકારોમાં પાત્રોને વ્યક્તિ તરીકે તપાસવાને બદલે તેમને પ્રતિનિધિ તરીકે તપાસવામાં આવ્યા છે. પ્રતિનિધિત્વ ધરાવતા પાત્રો યોજવાં સર્જક પક્ષે જેમ સહેલું છે તેમ એવાં પાત્રો દ્વારા સૂચવાતી ભાવનાઓની વાત કરવી પણ બહુ સહેલી બની જાય છે. પ્રતિનિધિત્વ ધરાવતા પાત્રો ઉપરથી સમાજજીવનના પ્રતિબિમ્બ ઉપર જઈ શકાય છે. એ પ્રકારનાં પાત્રો ' અમારામાંના જ એક ' જેવા લાગતા હોવાને કારણે તેમને સમજવામાં ઝાઝી મુશ્કેલી પડતી નથી.

કૃતિને મૂલવવા માટે શ્રી રાવળ સર્જક પક્ષે ' અનુભૂતિની સચ્ચાઈ ' ને ઠીક ઠીક કામે લગાડે છે. કવિના વક્તવ્યમાં ' આત્મપ્રતીતિનો રણકાર ', આગગાડી નાટકની 'ઝીણી મોટી વીગતોમાં સચ્ચાઈનો રણકાર' સાંભળવા તેમના કાન હમેશાં સરવા રહે છે. નરસિંહરાવની કવિતાનું તટસ્થ મૂલ્યાંકન કરવાના આશયની પરિણતિ આ રીતે થાય છે. 'આ રીતે તેમનાં કાવ્યોમાં વારંવાર આવતા કેટલાંક પ્રકૃતિદૃશ્યો ખુરશીમાં બેઠાં બેઠાં કલ્પેલાં નહિ સગી આંખે દીઠેલાં, માણેલાં તેથી સ્વાનુભવમૂલક છે, એની સાક્ષી ઘણાં કાવ્યો પાછળનાં ટિપ્પણો પણ પૂરશે.'૪૧ આ લાક્ષણિકતા માત્ર શ્રી રાવળની નહિ પણ સમગ્ર ગુજરાતી વિવેચનની છે. આપણા વિવેચનમાં ' સાચકલી ' નવલકથા અને નવલિકાનો આગ્રહ રાખવામાં આવ્યો છે; કવિતાના સાહિત્યસ્વરૂપમાં આપણે કલ્પનાને પ્રાધાન્ય આપવા તૈયાર થઈએ છીએ ખરા પણ નાટક કે કથાસાહિત્યમાં કલ્પનાની ચર્ચા ખાસ કરતા નથી.

કારણ કે આ સાહિત્યસ્વરૂપો જીવન સાથે પ્રત્યક્ષ સંકળાયેલા છે એમ આપણે માનીએ છીએ, એટલે કદાચ આપણે કલ્પનાને વાસ્તવિકતાની વિરોધી સમજતા પણ હોઈએ. કૃતિમાં આ અનુભૂતિની સચ્ચાઈ અથવા આત્મપ્રતીતિને કારણે 'આલેખનની સજીવતા' સિદ્ધ થાય છે. પરિણામે જીવંત પાત્રો, આબેહૂબ પાત્રો, દૂબહૂ આલેખનની આસપાસ ચર્ચા ડહોળાયા કરે છે. આમ કૃતિને તપાસતા પહેલાં સર્જનને ગમ્ભીર પ્રવૃત્તિરૂપ ગણવાની વિવેચકની ઇચ્છા કૃતિને વિવેચતી વખતે અદૃશ્ય થઈ જાય છે, અને અનુભવ, ભાષા પરનો થોડોઘણો કાબૂ હોય તો સર્જન અત્યન્ત સરળ છે એવો સૂર પણ સંભળાય છે.

કૃતિને ઐતિહાસિક રીતે મૂલવવા માટે શ્રી રાવળ આગ્રહ રાખે છે, પણ ઇતિહાસકાર રાવળ કૃતિની સ્થૂળ ઐતિહાસિકતા પર ભાર મૂકે છે. સાહિત્યકૃતિ જે યુગમાં સર્જાતી હોય છે એ યુગની આબોહવા જાણ્યા વિના કૃતિને જાણી ન શકાય એવો આગ્રહ તેઓ વારંવાર સેવે છે. 'વાણિયાનો કવિ' નામના શામળ પરના નિબન્ધમાં તેઓ આ ભૂમિકાને સ્પષ્ટ કરી આપે છે: 'એની સેવાનું મૂલ્યાંકન ઇતિહાસ-લક્ષી ધોરણે જ કદાચ. અત્યારને કાટલે તેને જોખતાં તેને અન્યાય થવાનો સમ્ભવ.' ૪૨ એ જ રીતે રણછોડલાલ પામે અત્યારની વિવેચના જે પ્રકારના કલાસંયમની અપેક્ષા રાખે છે એ પ્રકારની અપેક્ષા રાખવાની ના પાડે છે. આ રીતે જે તે સર્જકની સાહિત્યકતાને પણ સાપેક્ષતાનો સિદ્ધાન્ત પ્રયોજવા માટે તેઓ તત્પર થાય છે. આ પ્રકારના દૃષ્ટિકોણને આધારે થતી કૃતિની તપાસ વિવેચકને તેમાં રહેલી સાહિત્યકતા તરફ લઈ જવાને બદલે જે તે યુગ, તેની આગવી સમસ્યાઓ, તે યુગના લોકોના રીતરિવાજો, તે યુગનું પ્રતિ-બિમ્બ—વગેરે મુદ્દાઓ તરફ જ જવાની. કૃતિ ગમે તે યુગમાં રચાઈ હોય પણ એને મૂલવવા માટે આવા ઐતિહાસિક દૃષ્ટિકોણને બદલે એ કૃતિ રચાયા પછી એની અન્ય કૃતિઓ પર ઓછીવત્તી અસર, એ કૃતિની વિવેચન પર થયેલી અસર અને એ કૃતિ પછી વિકસેલું વિવેચન—આ બધાને કેન્દ્રમાં રાખીને જ એ કૃતિની ચર્ચા થઈ શકે,' આ જ રીતે કૃતિનો વિકાસ જોવાનો હોય છે. વિવેચક સાહિત્યના ઇતિહાસની આ વિભાવનાને કેન્દ્રમાં રાખ્યા વિના અસાહિત્યિક ઐતિહાસિક દૃષ્ટિકોણ પર ભાર મૂકે છે.

આદર્શ તરીકે તેઓ સ્વીકારે છે કે કૃતિને તપાસવા માટે તટસ્થતા કેળવવી જોઈએ પણ આ આદર્શ ક્યાંય પણ મૂર્ત થતો નથી. મોટે ભાગે સર્જક વિશેના પૂર્વગ્રહો તેમને કદી પણ કૃતિ સુધી પહોંચવા દેતા નથી. એ પૂર્વગ્રહથી પ્રેરાઈને 'સરસ્વતીચંદ્ર' કે 'રાઈનો પર્વત'

માં જે કલાતત્ત્વનો અભાવ છે તે કલાતત્ત્વ જોવા માટે તેઓ તૈયાર થાય છે, એટલું નહિ પણ સરસ્વતીચંદ્રને અને રાઈને હેમ્લેટની કક્ષાએ મૂકી આપે છે. એ જ રીતે ગાંડપણના સ્થૂળ સામ્યને કેન્દ્રમાં રાખીને ચંદ્રગુપ્તને પણ હેમ્લેટની કક્ષાએ સ્થાપી આપે છે. પણ આ ત્રણે ગુજરાતી પાત્રોનાં પરિમાણને કઈ રીતે વિકસાવવામાં આવ્યા છે, શા માટે તેઓ એ કક્ષાએ જઈ પહોંચે છે તેની ચર્ચા કરવા તેઓ પ્રેરાતા નથી. કૃતિને તપાસવાની આડે સૌથી મોટો અંતરાય કર્તાની મહાનતાનો નડે છે. ગોવર્ધનરામની કે રમણભાઈની વ્યક્તિ તરીકેની મહાનતાની પરિણતિ સર્જનની મહાનતામાં થતી હમેશાં આ વિવેચક અનુભવે છે, અને એને લીધે કર્તા મહાન માટે કૃતિ મહાન એવા સૂત્રનો પ્રબળ પ્રભાવ આ વિવેચનામાં અનુભવાય છે. અને એટલા જ માટે એક જ પ્રકારની કૃતિઓ તપાસવા માટે તેઓ જુદા જુદા માપદંડ વાપરે છે. 'ગુજરાતી નાટકનું રેખાદર્શન' માં પ્રારંભકાળનાં નાટકોની ક્ષતિઓની તેઓ વીગત નોંધે છે : "નાટચોચિત પ્રસંગો અને પરિસ્થિતિઓની પસંદગી તેમ જ તેની સંકલના કરવાની તેમ પ્રવેશો પાડવાની અણઆવડત, પ્રસંગોની અસ્વાભાવિકતા; સંભાષણમાં સંસ્કૃત શ્લોકો સાથે લાંબા લાંબા નિબંધો અસ્વાભાવિક ને રસક્ષતિ કારક લાગે એવી જ્યાં ત્યાં વિદૂષકની હાજરી, સંવાદોમાં કવિતાનો થતો અતિરેકભર્યો ઉપયોગ, સજીવ વ્યક્તિત્વવાળાં નહિ પણ ગુણદોષવાચક નામોવાળાં નામથી જ સૂચવાતા માનવપ્રકારનાં પ્રતિનિધિ જેવાં પાત્રો અને પ્રમાણવિવેકનો તથા ઔચિત્યબુદ્ધિનો ઠીક ઠીક અભાવ....' ૪૩ આમાંના ખરા દોષ 'રાઈનો પર્વત' માં હોવા છતાં 'રાઈનો પર્વત' ને 'આપણાં શિષ્ટ નાટકોના શિરોમણિ' તરીકે તેઓ ઓળખાવે છે. આરંભનાં ગુજરાતી નાટકોની આ અપૂર્ણતા માટે તેઓ કારણ ઉપજાવી કાઢે છે : 'ખરું પૂછો તો રમણભાઈએ આ નાટક લખ્યું તે કાળ સુધીમાં આપણે ત્યાં 'કલા ખાતર કલા'ના વાદે કે તેના અમલે પગપેસારો કરેલો નહિ હોવાને કારણે તે સમયની સાહિત્યકૃતિઓ બહુધા ઉદ્દેશપ્રધાન બનતી.'૪૪ આ વાક્યનો બીજો અર્થ એવો પણ લઈ શકાય કે 'રાઈનો પર્વત' પછીની કૃતિઓ બહુધા ઉદ્દેશપ્રધાન બનતા અટકી! આવી જ રીતે 'લીલુડી ધરતી' નવલકથામાં અત્યન્ત સહેલાઈથી અસ્વાભાવિકતા, અપ્રતીતિકરતા, અવાસ્તવિકતા જોઈ શકતા વિવેચકની આંખે આ જ દોષ રમણભાઈની કે મુનશીની નવલકથાઓમાં કયાંય નજરે નથી પડતા.

આ રીતે સાહિત્યકૃતિની રચનાના પ્રશ્નો 'વિચારવાનું' તેઓ સ્વીકારી શકતા નથી. કૃતિની સાહિત્યકતા

તેમને મન ઝાઝી મહત્ત્વની છે પણ નહિ, કૃતિને તપાસવા માટે ઉપયોગિતાવાદનો દૃષ્ટિકોણ તેઓ પ્રયોજે છે. આ દૃષ્ટિકોણ તેમને કૃતિનાં નિબન્ધનની તપાસને બદલે કૃતિનુ પ્રયોજન, કૃતિદ્વારા થનારી સેવા, કૃતિ રચાયા પૂર્વેનો આશય અને કૃતિ રચાયા પછીની તેની અસરની માત્ર વીગતો નોધવા માટે તેમને પ્રેરે છે. વિવેચકે જે કૃતિઓની સમીક્ષા હાથ ધરી હોય તે વડે તેની રુચિ પ્રતિબિમ્બિત થતી હોય છે. સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ નબળી કૃતિઓની ચર્ચા કરવા માગતો વિવેચક જ્યારે સમર્થ કૃતિઓની ચર્ચા કરવા તૈયાર ન થાય ત્યારે એવા વિવેચકની રુચિ માત્ર અંગત ભૂમિકાને સૂચવે છે એમ માનુ. ઘણી વખત શૈક્ષણિક કારકિર્દીને કેન્દ્રમા રાખીને વિચારતા વિવેચકની દૃષ્ટિ સમક્ષ સાહિત્ય કેન્દ્રમા રહેવાને બદલે વિદ્યાર્થી કેન્દ્રમા રહે છે, આને પરિણામે વિવેચકના વિધાનો પણ બી. એ; એમ. એ. ની પરીક્ષામા પૂછાતા વિશિષ્ટ પ્રશ્નો જેવા બની રહે, દા. ત. ' સામાજિક નાટકો હાસ્યકાર મુનશીનું સર્જન છે, જ્યારે પૌરાણિક નાટકો ભાવનાભક્ત મુનશીનું સર્જન છે. '૪૫

૩

સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચા, વિવેચન અને સાહિત્યના ઇતિહાસ વચ્ચે ભેદક રેખા હોવા છતાં કોઈ પણ વિવેચક આ ત્રણમાંથી કોઈ એક વિભાગની એકાંગી ચર્ચા કરી શકે નહિ. શ્રી રાવળે સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચા વીગતે કરી નથી એ આપણે જોઈ ગયા, તેમણે મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખ્યો છે. પણ સાહિત્યના ઇતિહાસ વિશે સામાન્ય રીતે થતી ફરિયાદ અહીં આગળ પણ કરી શકાય મોટા ભાગના સાહિત્યના ઇતિહાસ સાહિત્યના હોતા નથી. અને તેમ જ તે સાહિત્યના ઇતિહાસ હોતા નથી. શ્રી રાવળનો ઇતિહાસ સાહિત્યનો ઇતિહાસ નથી અને તે ઇતિહાસ પણ નથી. ઇતિહાસકાર બનવા માટે પણ ઇતિહાસકારે વિવેચક બનવુ જોઈએ એ વાતને અહીં વિસારે પાડવામા આવી છે.

' ગુજરાતી સાહિત્ય ' ની પ્રસ્તાવનામા આ ઇતિહાસકારે સ્પષ્ટ કર્યું છે— જે સાહિત્યનો પરિચય કરાવવો છે તે જે દેશકાળમા ઊગ્યું છે તેની સામાજિક, રાજકીય ને ધાર્મિક— એક જ શબ્દમા કહીએ તો, સાંસ્કૃતિક ભૂમિકા નિરૂપી, તેને અનુષંગે એ સાહિત્યને પ્રેરક અને અનુકૂળ નીવડેલા બળો અને સંજોગો નિર્દેશી, સમગ્ર દૃષ્ટિએ એની વિશિષ્ટતાઓ અને મર્યાદાઓ પહેલેથી બતાવી ' દેવા પર તેમણે ભાર મૂક્યો છે. આ રીતે મહત્ત્વ વગી ક્રમસન્દર્ભ પર મૂકવામા આવ્યું છે. આગળ પણ કૃતિઓને તપાસવાના તેમના, આ પ્રકારના, આગ્રહની વાત આપણે જોઈ ગયા.

Historicism તરીકે ઓળખાતો આ દૃષ્ટિકોણ ઓગણીસમી સદીમાં જર્મનીમાં ઘણા વિરોધોની સામે પ્રચારમાં આવેલો અને વીસમી સદીમાં તો અમેરિકા-ઇંગ્લેંડમાં પણ તેણે સ્થાન પ્રાપ્ત કરી લીધું. પણ આવો દૃષ્ટિકોણ સાહિત્યનો ઇતિહાસકાર રાખી ન શકે, કારણ કે એ રીતે જે તે સમયની સ્થૂળ ભૂમિકા જ મહત્ત્વની બને છે, આગલા યુગની પરમ્પરાના અનુસન્ધાનની લગભગ ઉપેક્ષા આ પ્રકારના દૃષ્ટિકોણમાં કરવામાં આવે છે, આ રીતે જે પરમ્પરાના અનુસન્ધાન વિના સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખી જ ન શકાય એ પરમ્પરા અહીં અદૃશ્ય થઈ જતી દેખાય છે. આ પ્રકારના દૃષ્ટિકોણને લીધે જ સાહિત્યઇતિહાસોમાં અને વિવેચનગ્રન્થોમાં સર્જકના આશય પર ખૂબ જ મહત્ત્વ આપવામાં આવે છે. પણ વેલેક-વોરેને સ્પષ્ટ કર્યું છે તે પ્રમાણે આ આશય કયો અને તેને કઈ રીતે પાર પાડવામાં આવ્યો છે તેની ભારે જહેમતપૂર્વક શોધ કરવામાં વિવેચનનું કાર્ય સમાપ્ત થઈ જતું નથી; કારણ કે એ શોધ માત્ર સમકાલીન સિદ્ધિ પર જ ભાર મૂકે છે.

આ સાહિત્યનો ઇતિહાસ આપવામાં તેમણે બે પ્રકારની પદ્ધતિઓનો ઉપયોગ કર્યો છે, નરસિંહ પૂર્વેના ગુજરાતી સાહિત્યને તેમણે સ્વરૂપોમાં-આખ્યાન, ફાગ, પ્રબંધમાં -વહેંચી નાખી જ સ્વરૂપગત પરિચય તેઓ કરાવે છે. પણ આ પ્રકારના પરિચયમાં ઇતિહાસને અપેક્ષિત વિકાસની ભૂમિકા જોવા મળતી નથી; માત્ર વ્યક્તિગત અર્પણ જ મહત્ત્વનાં બની રહે છે, અને બહુ તો કૃતિપરિચય. જે તે સાહિત્યસ્વરૂપમાં એક કવિએ દાખવેલી સિદ્ધિનો ઉપયોગ તેનો અનુગામી કવિ કઈ રીતે કરે છે અને એ રીતે સ્વરૂપની વિભાવના કઈ રીતે પલટાય છે એનો અભ્યાસ અહીં કરવામાં આવ્યો નથી. બીજી બાજુએ સૈકાવાર આલેખાયેલા ઇતિહાસમાં કેન્દ્રસ્થાને રહેલ છે સાહિત્યની સ્થૂળ સામગ્રી. અહીં આગળ પણ સંક્ષિપ્તમાં ઇતિહાસનું આલેખન કરવાનું હોઈ તેઓ માત્ર ગણનાપાત્ર કવિઓનું અર્પણ જ નોંધવા માગે છે. આ રીતે આ વ્યક્તિગત લેખકોનો આનુપૂર્વીગત પરિચયસંચય છે, જે પરિચય આપણને ગુજરાતીના અન્ય સાહિત્યના ઇતિહાસોમાં પણ જોવા મળે છે. આ પરિચયમાં નથી આસ્વાદગત ભૂમિકા, નથી ઇતિહાસગત ભૂમિકા કે નથી વિવેચનાત્મક ભૂમિકા. જે તે સાહિત્યકૃતિ પોતાનું મૂળગત બંધારણ જાળવીને પ્રજા, વિવેચકો, સર્જકો દ્વારા હમેશ પરિવર્તન પામતી હોય છે, એટલે બની શકે કે એક જ કૃતિ જુદી જુદી પ્રજા દ્વારા જુદી જુદી રીતે સ્વીકારાય. પ્રજાની સંવેદનામાં આવતા પરિવર્તનને કારણે પણ કૃતિ પરિવર્તન પામી શકે. આ

પરિવર્તનનો આલેખ અહીં આપણને જોવા મળતો નથી.

અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યકૃતિઓમાં ' વસ્તુની મૌલિકતા 'નો આગ્રહ રાખનારા આ વિવેચક મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યમા મૌલિકતાનો ખાસ આગ્રહ રાખતા નથી, ત્યા મહત્ત્વનો પ્રશ્ન મૂળ કથામા જે તે કવિએ કરેલા ફેરફારો મહત્વના બની રહે છે. મધ્યકાલીન સાહિત્યના ઇતિહાસમા આ મૌલિકતાનો પ્રશ્ન અત્યંત મહત્ત્વનો બનવો જોઈએ,, ઘણા બધા સર્જકો એક જ વિષયવસ્તુ લઈને કૃતિ રચતા હોય છે. એક વસ્તુ પસંદ કરવાથી યા તો કોઈ સ્વરૂપની પરંપરાગત લાક્ષણિકતાઓનો ઉપયોગ કરવાથી મૌલિકતા ઘટી જતી નથી આ મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં રચનારીતિની મૌલિકતા કેટલી છે એ પ્રશ્ન તપાસવાનું અહીં ટાળવામાં આવ્યું છે. અખાએ પોતાનાં છપ્પાઓમાં કહેવતો, રૂઢિ-પ્રયોગોનો ઉપયોગ કરીને વાચકો પર ધારી અસર ઉપજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો, એની વાત લગભગ બધા જ વિવેચકો, ઇતિહાસકારો સ્વીકારે છે. પણ ઇતિહાસ લખતી વખતે ખરેખર તો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થવો જોઈએ કે અખાની ભાષામાં આ રીતે મૌલિકતા કેટલી? ધારો કે કોઈ અર્વાચીન કવિ પોતાનાં કાવ્યોમાં આ જ પ્રકારે સમકાલીન કહેવતોનો ઉપયોગ કરે તો એની કવિતાને કઈ રીતે મૂલવીશું? સાથી સારો રસ્તો એવે પ્રસંગે કાલવિવેચક પર બધું છોડી દેવાનો આપણને જડી જશે. અથવા તો બંનેને મૂલવવા માટે જુદાં જુદાં ધોરણો અપનાવીશું.

આ ઇતિહાસમાં જે પ્રશ્નોની ચર્ચા થવી જોઈએ તે પ્રશ્નો અસ્પૃશ્ય રહ્યા છે. દયારામની શૃંગારિક ભાષામાં રચાયેલી ગરબીઓમાંથી જે અર્થઘટન અત્યાર સુધી થતાં આવ્યાં છે તે બધાં આ શૃંગારની ભૂમિકામાંથી નિષ્પન્ન થઈ શકે ખરાં? જો આ ગરબીઓમાં allegorical meaning મહત્ત્વનો સિદ્ધ થતો હોય તો એ બધી કૃતિઓમાં meaningનું ક્ષેત્ર અત્યન્ત સંકુચિત નથી થઈ જતું? વળી એ meaning શોધવા માટે કૃતિ જેટલી મદદરૂપ થાય છે તે કરતાં વિશેષ તો કૃતિ સિવાયનું જગત મદદરૂપ થાય છે. જો આમ હોય તો એ કૃતિ સમકાલીનતાની દૃષ્ટિએ જ સફળ નથી નીવડતી? શામળ જેવા કવિઓએ પદ્યવાર્તાને વિકસાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ એ બધી પદ્યવાર્તાઓમાં એ કવિની જુદી જુદી સંવેદના, શૈલી, સ્વરૂપરચના પ્રકટ થાય છે કે પછી માત્ર પુનરાવર્તન થાય છે? અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં નવલકથા નાટક ક્ષેત્રે થતા આ પ્રકારના પુનરાવર્તન પાછળ મધ્યકાલીન ઇતિહાસની પરમ્પરા જવાબદાર છે કે નહિ? પ્રેમાનન્દની રસસંક્રાન્તિ રસમીમાંસાના કયા પ્રકારના પ્રશ્નો ઉપસ્થિત

કરે છે ? એક રસમાંથી બીજા રસમાં જવા માટે કોઈ ભૂમિકા હોવી જોઈએ ? અથવા તો જો એ જમાનામાં વિવેચન-પ્રવૃત્તિ વિકસેલી ન હતી તો એક કવિએ રચેલી કૃતિમાં બીજો કવિ જે ફેરફારો કરે છે તેની પાછળ અનુગામી કવિની વિવેચનશક્તિ કામ કરી છે કે પછી માત્ર થોડા જુદા પડવા માટે જ આ પ્રકારના ફેરફારો કરવા પડે છે ?

આ ઇતિહાસમાં વિવેચનની ભૂમિકા અદશ્ય છે, કદાચ સાહિત્યકૃતિ, કૃતિનું નિબન્ધન, તેની રચનાની સમસ્યાઓ વિચાર કરવાનું ઝાઝું અનુકૂળ નહીં આવતું હોય. મધ્યકાલીન સાહિત્ય 'માહિતીની ખાણ' જેવું હોઈ આ બધી માહિતી પૂરી પાડવાની ઉત્કણ્ઠાએ કદાચ આ ઇતિહાસને વિવેચનાત્મક બનાવતા રોકયો પણ હોય.

૪

વૈશ્વિક ચેતના (જીવન), કલાકૃતિ, સર્જક અને ભાવક-આ ચાર બિન્દુઓને કેન્દ્રમાં રાખીને લગભગ બધી વિવેચના થતી હોય છે. આ ચારમાંથી કોઈ એક બિન્દુને કોઈ વિવેચક વધુ મહત્ત્વ આપે એમ પણ બને, અને આ પ્રકારના ઓછાવત્તા મહત્ત્વને કારણે વિવેચનામાં જુદા જુદા પ્રકારના દૃષ્ટિકોણ પણ જન્મે. આ ચાર બિન્દુને કેન્દ્રમાં રાખીને વૈશ્વિક ચેતના અથવા તો જીવન કલાકૃતિમાં સ્થાન કઈ રીતે પામે છે, સર્જક, અને ભાવક વચ્ચેનો સમ્બન્ધ કયા પ્રકારનો છે ? કૃતિ કઈ રીતે કલાકૃતિ બને છે, અને કલાકૃતિ તરીકે જોવી હોય તો ભાવકે કયા પ્રકારની સંવેદના કેળવવી જોઈએ ?' આ પ્રકારના પ્રશ્નો વિવેચક પોતાના સમકાલીન સન્દર્ભમાં તપાસતો હોય છે. શ્રી રાવળની વિવેચનામાં કલાકૃતિની ભૂમિકા ભાગ્યે મળતી નથી, વળી જીવનને વૈશ્વિક ચેતનાના સન્દર્ભમાં લેવાને બદલે સ્થૂળ જીવનની, ઘણી વખત આંશિક જીવનની આસપાસ તેમની વિવેચના ઘુમરાયા કરે છે. આને કારણે તેઓ વારંવાર 'શિષ્ટતાનો, નીતિનો આગ્રહ રાખે છે, અને જ્યાં આ તત્ત્વો જોવા મળે ત્યાં તેઓ એ કલાકૃતિઓને ઉચ્ચ દરજ્જાની સ્થાપી આપે છે. કલાકૃતિની ઉપેક્ષા કરવા જતાં તેમની વિવેચનામાં સાહિત્યના માધ્યમનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થતો જ નથી. અને એને કારણે અલંકારરચના, પ્રતીકરચના અથવા કથા-સાહિત્યમાં કથનપદ્ધતિની જુદી જુદી પદ્ધતિઓ, રૂપકખચિત ભાષાનાં ભય-સ્થાનોનો કોઈ પ્રશ્ન તેઓ ચર્ચી શકતા નથી. એટલું જ નહીં પણ ઘણી વખત સાહિત્યવિવેચનમાં તેઓ નિરર્થક પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. દા. ત. બે ત્રણ ઠેકાણે તેઓ શીલ અને સર્જનને સાંકળવા જાય છે, 'શીલ તેવી શૈલી જ નહિ, શીલ તેવું સમગ્ર સર્જન પણ હોય છે.'૪૭ તેવી જ રીતે કલાકૃતિનો ગૂઢાર્થ જાણવા માટે એ વિષયનું જ્ઞાન

હોવુ જોઈએ એ મુદ્દાને પણ ખોટી રીતે તેઓ અન્યત્ર પણ વિકસાવી આપે છે. દરેક વિવેચક પાસે સામાન્યતઃ અપેક્ષા રાખવામા આવતી હોય છે કે સમકાલીન પ્રશ્નોને તે ચર્ચે. કારણ કે સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચા સમકાલીન પ્રશ્નોને લીધે નવીન સન્દર્ભ પામે. એવુ બનવાનો પણ સમ્ભવ ખરો કે સમકાલીન કૃતિઓની ચર્ચા કરતા હોવા છતા વિવેચક સમકાલીન પ્રશ્નોનું સ્વરૂપ સમજી ન શકે. શ્રી રાવળની વિવેચનામા સમકાલીન પ્રશ્નોની સાથે સાથે સાહિત્ય-ચર્ચાના કેટલાક અન્ય પ્રશ્નોની પણ અનુપસ્થિતિ છે. જે વિષયની ચર્ચા વિવેચક કરે તે વિષય વાસ્તવમા તો નિમિત્તરૂપ હોય છે, એ વિષયને નિમિત્તે કેટલાક નવા પ્રશ્નો અથવા નવા સંદર્ભમા કેટલાક જૂના પ્રશ્નોની વિચારણા વિવેચક કરતો હોય છે. ગોવર્ધનરામની અત્યુક્તિભરી પ્રશંસા શ્રી રાવળની વિવેચનામાં જોવા મળે છે, ઘડીભર સર્જક તરીકેની ગોવર્ધનરામની મહત્તા આપણે સ્વીકારી લઈએ પણ ગોવર્ધનરામના અનુગામીઓ પર એ સર્જકની મહાનતાની અનિષ્ટ અસર પડી ખરી? ' સરસ્વતીચન્દ્ર ' નું કલ્યાણગ્રામ એ પછીની નવલકથામાં જે પુનરાવર્તન પામવા માંડ્યુ તેને લીધે ગુજરાતી નવલકથાનો વિકાસ થયો કે તે નવલકથાનું સ્વરૂપ સ્થગિત થઈ ગયું? તેવી જ રીતે ગાંધીજી વ્યક્તિ તરીકે મહાન હોવા છતા ગુજરાતી ભાષા-સાહિત્ય પર તેમની જે અસર પડી તેનાં પરિણામો કેવાં આવ્યાં? ૧૯૩૦ પછી આપણાં મૂલ્યો થોડે ઘણે અંશે બદલાયા, સમાજરચનામાં પરિવર્તન આવ્યું, પંડિતયુગની સંસ્કૃતપ્રચુર ભાષાને બદલે સાવ સરળ ભાષા ગુજરાતી કવિઓએ અપનાવી. કાવ્યબાનીમા આવેલું આ પરિવર્તન કવિતારચનાની કોઈ અનિવાર્યતાને કારણે સિદ્ધ થયેલુ ન હતું. પણ ગાધીજીના પ્રભાવનું સ્પષ્ટ પરિણામ હતું, એને પરિણામે લગભગ બધા જ કવિઓની ભાષામાં એકવિધતા આવી, એક કવિ અને અન્ય કવિ વચ્ચેના વ્યાવર્તક લક્ષણ તરીકે ભાષાશૈલીએ પોતાનુ સ્થાન ગુમાવી દીધું. કવિતા કવિના વ્યક્તિત્વને પ્રગટ કરવાને બદલે સમાજની વ્યક્તિતાને પ્રગટ કરતી થઈ. કલામા અનિવાર્ય અપૌરુષેયતા અને ત્રીસીની કવિતાની અપૌરુષેયતા વચ્ચે કોઈ ભેદ છે ખરો? શા માટે હવે ' ગ્રામલક્ષ્મી 'ની સૃષ્ટિ આપણા ચિત્તના નેપથ્યમાંથી આટલા બધી જલદીથી ભૂંસાઈ ગઈ? શ્રી રાવળે ગોવર્ધનરામની અને મુનશીની બંનેની ચર્ચા કરી છે, પણ બંને સર્જકોને ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમા જોઈ ન શકવાને કારણે વળી એ ચર્ચાનું સ્તર કથળી ગયેલું છે. ગોવર્ધનરામની શૈલી પછી મુનશીની શૈલીમાં જે પરિવર્તન આવ્યું તે પરિવર્તને ગુજરાતી નવલકથા ને કઈ રીતે વિકસાવી? ' રાઈનો પર્વત ' અને

'સરસ્વતીચન્દ્ર'ના નાયકો સર્જકોના માનસપુત્રો છે એવી શ્રી રાવળની દલીલ સાથે અસંમત થવાને કોઈ કારણ નથી. પણ જ્યારે સર્જક પોતાની જાતનું પ્રતિબિમ્બ નવલકથામાં પાડે ત્યારે કૃતિના નાયકને લીધે કૃતિના કલાદેહમાં કયા પ્રકારની ઊણપો જન્મે છે? માનસપુત્રો હોવાને કારણે એ કૃતિઓમાં જે ચરિત્ર ચિત્રણ થાય છે તે અન્ય ઘટક તત્ત્વોને કઈ રીતે ઢાંકી દે છે? નાનાલાલનાં નાટકોને તેઓ 'ધ્વલાયદો નાટકપ્રકાર' તરીકે ઓળખાવે છે ખરા પણ ધ્વલાયદાપણું સ્પષ્ટ કરતા નથી અથવા તો એને નિમિત્તે પદ્યનાટકની સમસ્યા તેઓ ચર્ચતા નથી.

તેવી જ રીતે 'રમણલાલની લોકપ્રિયતા'જેવા નિબન્ધને નિમિત્તે લોકપ્રિય સાહિત્યની વ્યાખ્યા, લોકપ્રિય સાહિત્યમાં સર્જક પાસે રખાતી અપેક્ષા, ભાવકનું એ કૃતિઓ પ્રત્યેનું વલણ વગેરે પ્રશ્નો ચર્ચી શકાય. આ લોકપ્રિય સાહિત્યમાં કલાનો ઉપયોગિતાવાદનો દૃષ્ટિકોણ અપનાવવામાં આવ્યો છે કે કેમ? લોકશાહીમાં પ્રજાની સુરુચિનું ધોરણ કયા પ્રકારનું રહેતું હોય છે? આ પ્રકારની નવલકથાઓ મુનશી, રમણલાલ વગેરેએ વિપુલ માત્રામાં લખી, તે માર્ગે ગુજરાતી નવલકથાકારોનો મોટો વર્ગ જ્યારે અત્યારે જઈ રહ્યો હોય ત્યારે આ પ્રકારની નવલકથામાં આત્માનુકરણનું તત્ત્વ શા માટે પ્રબળ હોય છે, આ પ્રકારની નવલકથાઓમાં 'રસ્તે ભેટી જાય એવાં પાત્રો' મળતાં હોવાને લીધે એમની સૃષ્ટિમાં જે પરિચિતતાનો આભાસ થાય છે તે આભાસ વાચકને કૃતિની નજીક લઈ જાય છે કે કૃતિથી દૂર લઈ જાય છે? આ પ્રકારની કળા દ્વારા જે આત્મપ્રતીતિ પ્રાપ્ત થાય છે તેનું રૂપ કયા પ્રકારનું છે?— આ બધા પ્રશ્નો જો આવા વિષયને નિમિત્તે વિચારવામાં આવે તો ટેકનોલોજી અને લોકશાહીના આ યુગમાં સાહિત્યની અવદશા કઈ રીતે થવા પામી તેનો આપણને ખ્યાલ પણ આવી શકે.

જો આ પ્રકારના બીજા પ્રશ્નો ચર્ચાયા હોત તો વિવેચકને કયા પ્રકારના પ્રશ્નોમાં રસ છે તે શોધી કાઢીને આપણે વિવેચકની દિશા ચોક્કસપણે જોઈ શકયા હોત. અહીં આગળ તેઓ માત્ર પોતાને પરિચિત એવી સાહિત્યવિભાવના પર આધાર રાખે છે, એટલું જ નહીં પણ સર્જાતા જતા સાહિત્ય (માત્ર પ્રાદેશિકતાનો કે ભારતીયતાનો આગ્રહ રાખવો નિરર્થક છે) ની સાથે તેઓ રહી શક્યા નથી, એને કારણે તેઓ સાહિત્યના સમકાલીન પ્રવાહોથી અજ્ઞાત રહી ગયા છે. એટલા જ માટે નવા પ્રવાહો પ્રત્યેક થોડી નમ્ર ઉપેક્ષા પણ સેવવામાં આવી છે.

દરેક વિવેચક પરિભાષાના ઘડતર માટે સભાન હોવો જોઈએ. ઘણી વખત એવું બને કે વિવેચનના ઇતિહાસમાં વિવેચનને અનુપકારક પરિભાષા રચાવા માંડે.

આવે વખતે 'સાહિત્યક્ષેત્રની શુદ્ધિની સતત ચોકી કરવા જાગરુક વિવેચકોની મોટી ફોજ'નો આગ્રહ રાખનાર વિવેચકે પરિભાષાના ઘડતર માટે વધુ સભાનતા વ્યક્ત કરવી જોઈએ. મુનશીએ 'સચોટતા' 'સરસતા'નો આગ્રહ રાખ્યો, શ્રી રાવળ આ બે શબ્દોની વાત કરે છે પણ વાસ્તવમા આને કારણે સાહિત્યની પરિભાષા ગૂંચવાય છે કે નહીં તે શ્રી રાવળ જોઈ શક્યા નથી. કૃતિને બદલે જીવન પર ભાર મૂકવાને કારણે નીતિ, વાસ્તવિકતા, સુન્દરતા, શિષ્ટતા, જીવન-દર્શન, પ્રતીતિકરતા જેવી સંજ્ઞાઓ વારંવાર સ્થાન પામી છે, કવિતાને સંવેદનાની ભૂમિકા પરથી અંતઃસ્ફુરણાની ભૂમિકા પર લઈ જવાને કારણે દર્શન, પ્રેરણા, રસસમાધિ, શ્રદ્ધા, ઉપાસના, આરાધના જેવી સંજ્ઞાઓ અથડાયા કરે છે. આ બધી સંજ્ઞાઓના અસાહિત્યિક સન્દર્ભમા તેઓ સાહિત્યિક તટસ્થતાની, તાદાત્મ્યની જે વાત કરે છે તેમાં અસંગતિ વરતાયા કરે છે.

કળાકૃતિમા માત્ર વસ્તુલક્ષિતા ન હોવાને કારણે તેના વિશેના નિર્ણયોમાં એકવાક્યતા સંભવી ન શકે એ સ્વાભાવિક છે. જે વ્યક્તિનો નિર્ણય આપણા નિર્ણયની સાથે મળતો આવે તે વ્યક્તિની વિવેચનામા દર વખતે વિશ્વાસ મૂકી શકાય એવો કોઈ નિયમ સ્થાપી ન શકાય. વિવેચકના નિર્ણય સાથે નહિ પણ તેની પદ્ધતિ સાથે આપણો વધુ સંબંધ હોવો જોઈએ. વિવેચકની પદ્ધતિ આપણને પ્રતીતિકર લાગવી જ જોઈએ. શ્રી રાવળની પદ્ધતિ આપણને પ્રતીતિકર નથી લાગતી તેના એક કારણ તરીકે તેઓ ટેકનિક અને સર્જકની સંવેદનાના સમાસ પર ભાર મૂકવાને બદલે માત્ર સંવેદના, વિચાર-જગત, લાગણીશીલતા પર જ ભાર મૂકે છે તેને ગણાવી શકાય. કારણ કે આ ઝોક વિવેચનને આત્મકથાના સ્વરૂપની નિકટ લઈ જાય છે. બીજી બાજુએ શ્રી રાવળની ભાષા વિવેચનાત્મક વલણ સૂચવતી નથી. વિવેચનને 'ઊર્મિપ્રાણિત અને રસાવિષ્ટ' બનાવવાને પરિણામે તેમની ભાષા કાવ્યાત્મક બની જાય છે. જ્યારે કોઈ વિવેચક પોતાની ભાષ ને શણગારવાનો પ્રયત્ન કરે ત્યારે તેનામાં રહેલી કવિત્વ-શક્તિનો પરિચય (એક યા બીજે કારણે જેનો પરિચય આપણને થઈ શક્યો નથી) આપવા માગે છે કે પછી પોતાનાં વિધાનોમા રહેલી પોકળતાને ઢાંકવા માટે આવી ભાષા ઉપજાવી કાઢે છે, એ પ્રશ્ન વિચારવાનો રહે છે. આવી કાવ્યાત્મક ભાષાનો એક નમૂનો જોઈએ: 'મૂર્ચ્છનામાથી ફરી પ્રકંપ ઉપજાવતા ચેતનવંતા સંગીતના સૂર નીકળે અને નૃત્યકારનાં ક્ષણભર જડ અને ગતિહીન દેખાતા અંગો એકાએક ભાવારોહણને પ્રતાપે રસમસ્ત થઈ ચેતન અને ગતિથી ઝણઝણી ઊઠે, તેમ કવિતાદેવી પોતાની 'લાગ્ર રસમસ્તી'

પછીની ગઈ સાલની 'નૃત્યમૂર્છાના પછી ફરી નુપૂરઝંકાર કરતી આ સાલ નાચવા મંડી હોય એમ લાગે છે: જૂની પેઢીમાં શ્રી ન્હાનાલાલ તથા શ્રી ખબરદાર આ વર્ષ પૂરતું થોડું મિષ્ટ નૈવેદ્ય કાવ્યદેવીને પાદપદ્મે ધરે છે.'૪૮ આ પ્રકારની વિવેચનની ભાષા કદાચ ભોળા વાચકોને આકર્ષી જાય. તેની જ રીતે આ વિવેચનમાં વિશેષણો પ્રયોજવાનો વિવેચકનો શોખ તેમની પદ્ધતિમાં અવિશ્વાસ આણવા પ્રેરે છે. મણિલાલના ગદ્યને માટે 'સબળ, સ્પષ્ટ, શિષ્ટ, સુઘડ, છટાદાર, પ્રૌઢ, દઢ બંધવાળું અને પ્રવાહી' એવા હારબંધ વિશેષણો વિવેચનાને અમૂર્ત બનાવે છે. મોટેભાગે અમૂર્ત રીતે કરવામાં આવેલી આ વિવેચનાને લીધે ભાવક કૃતિ સુધી કદી પહોંચી શકતો જ નથી.

'સાહિત્યના મૂલ્યાંકનનાં ધોરણો જરાય નીચે ઉતાર્યા સિવાય' વિવેચન થવું જોઈએ એવો આગ્રહ શ્રી રાવળ રાખે છે ખરા, સાથે સાથે વિવેચનનું કાર્ય પણ તેઓ સ્પષ્ટ કરી આપે છે: 'ખરું વિવેચન ત્રણ કામ કરે: વાચકોને સાહિત્યાસાહિત્ય વિવેક શીખવી તેમની રુચિ ઘડે સંસ્કારે: કૃતિનું યોગ્ય મૂલ્યાંકન કરી સાહિત્યમાં તેનું સ્થાન નક્કી કરી આપે: કર્તાને કાવ્યશિક્ષાથી લભ્ય વિકાસલાભ આપી તેના ભાવિ સર્જનકાર્યને વધુ અલ્પદોષ કે અદોષ અને વધુ તેજસ્વી ને કલાન્વિત બનાવવામાં માર્ગદર્શક બને.'૪૯ સાથે સાથે ગુજરાતી ભાષામાં વ્યવસ્થિત વિવેચન ગ્રંથોનો અભાવ છે એમ પણ તેઓ કબૂલે છે--આ બધું હોવા છતાં, તેમની વિવેચનામાં તટસ્થતાનો અભાવ છે, વિવેચનને નિરર્થક રીતે તીખું અને આવેશયુક્ત નહિ બનાવવું જોઈએ એવો તેમનો આગ્રહ તેમને ગુણદર્શી વિવેચના લખવા પ્રેરે છે. પ્રજાને સાહિત્યાભિમુખ કરવા માટે તેમને મતે કદાચ આ ગુણદર્શી વિવેચના જ મહત્ત્વની હોય. 'નાસ્તિવાચી વિવેચના કદાચ પ્રજાને સાહિત્યથી અળગી રાખે એવી સંભવિત માન્યતા તેમને સાહિત્યની સમીક્ષા કરતા વારે છે. જેવી રીતે નિરર્થક નિન્દા સાહિત્યને ઉપકારક નથી થતી તેવી જ રીતે નિરર્થક પ્રશંસા પણ સાહિત્યને ઉપકારક નથી થતી. સર્જકને પ્રોત્સાહન આપવાને માટે તેની પ્રશંસા કરીને ખરેખર તો વિવેચક તેની રહીસહી શક્તિને પણ વિકસવાનો કોઈ અવકાશ આપતા નથી. એ કલાકાર સિદ્ધહસ્ત છે, તેની હથોટી જામી ગઈ છે એ રીતે વિવેચન કરીને પ્રતિભાને એક યા બીજી રીતે રૂંધવાને. પ્રયત્ન વાસ્તવમાં - તે. થતો હોય છે. આ પ્રકારનું વિવેચન સર્જનની સમાન્તરે હોય તો પણ એથી ઝાઝો લાભ સાહિત્યને થતો નથી.-આ પ્રકારનું વિવેચન ધરાવતી પ્રજા હમેશાં તેની સાચી સાહિત્યિક સંપત્તિથી વંચિત રહી જાય છે અથવા તો વિવેચકની

સાથે સાથે પ્રજા પણ અવળી દિશાએ જઈ પહોંચે છે.

શ્રી રાવળે પોતાની દષ્ટિ સમક્ષ આદર્શ તરીકે નવલરામને સ્થાપ્યા છે, નવલરામ પણ પ્રજાને સાહિત્યાભિમુખ કરવા માટે કૃતિનો સાર આપીને કૃતિ-કર્તાનો પરિચય કરાવતા હતા, પણ આજે આપણે નવલરામથી ઘણે દૂર નીકળી ગયા છીએ. પુસ્તકો જ્યારે દુર્લભ હોય ત્યારે તેનો સાર ઉપયોગી થઈ પડે પણ ટેકનોલોજી અને વિજ્ઞાનના આ યુગમા આ પ્રકારના સારગ્રાહી દષ્ટિ-કોણની કોઈ અનિવાર્યતા રહી જ નથી. ટેકનોલોજીના આ યુગમા mass media પુષ્કળ વિસ્તર્યાં અને એમા કલાકૃતિ દકાઈ જવા માડી, બીજી બાજુ mass mediaથી પોતાની કૃતિઓને જુદી પાડવાને માટે કલાકારોના અમુક વર્ગે કૃતક ટેકનિકોનો ઉપયોગ આરંભી દીધો, ટેકનિકની કૃતકતાથી તેઓ લગભગ અનભિજ્ઞ જ રહ્યા અથવા રહેવાનું પસંદ કર્યું, સામાન્ય માનવી અને કલાકૃતિ વચ્ચેનું અન્તર દુસ્તર બની ગયું, એણે વિજ્ઞાનના યુગમા પ્રાપ્ત થયેલ ધન દ્વારા વધી પડતા સમયને પસાર કરવાને માટે મનોરંજન તરફ દોટ મૂકી, પરિણામે નવલકથા નવલિકા, નાટક પણ સમય પસાર કરાવનાર સાધનો બન્યા. બીજી બાજુએ સ્થળના સીમાડા ભૂંસાઈ ગયા હોવાને કારણે સમગ્ર જગતના સન્દર્ભમાં નવું સાહિત્ય રચાવા માંડ્યું; રાષ્ટ્રીય સાહિત્યની વિભાવના ધૂંધળી બની ગઈ અને આ યુગની આબોહવાને અનુરૂપ ટેકનિકોનો પ્રચાર વધવા લાગ્યો. આજના વિવેચકે તો ભાવક અને કૃતિ વચ્ચેનો અવકાશ પૂરવાને માટે appreciative criticism પર વધુ ઝોક રાખવો જોઈએ, બીજી બાજુએ પોતાની ભાષાના સર્જકો સજ્જતા ગુમાવી બેઠા હોય તો તે ભાષાનું વિવેચન સબળ હોવું જ જોઈએ, એની સબળતા જ ભાવિ સર્જનની આબોહવા રચી શકે. શ્રી રાવળની વિવેચના આ પ્રકારનો સન્દર્ભ રચી શકતી નથી. માત્ર માહિતી સિવાય આપણને કશું પ્રાપ્ત થતું નથી. આ પ્રકારની વિવેચના કોઈ પણ ભાષાને ઝાઝી ઉપકારક નીવડી શકતી નથી. કદાચ કોઈ એમ કહે કે એવી માહિતી પૂરી પાડનારા વિવેચક પણ હોવા જોઈએ. પણ એ માહિતી મેળવવાના અન્ય માર્ગો પણ ઘણા બધા છે. પંડિતયુગનો વારસો લઈને જો કોઈ વિવેચન કરે તો તે યુગના વિવેચકોમા જોવા મળતી ઝીણવટભરી સૂઝ, નિર્ભીકતા વગેરે ગુણોને વિકસાવવાને બદલે જો નવલરામનો આશ્રય શોધે તો આપણા સાહિત્યની કરુણ પરિસ્થિતિ લેખાવી જોઈએ.

સન્દર્ભસૂચિ

	પૃષ્ઠ		પૃષ્ઠ
૧ સાહિત્યવિહાર (૬૮)	૧૫૬	૨૫ એજન	૮૬
૨ ગ્રંથાક્ષત (૬૬)	૨૩૯	૨૬ ગ્રંથાક્ષત	૯૪
૩ સાહિત્યવિહાર	૮	૨૭ એજન	૧૦૦
૪ એજન	૫	૨૮ એજન	૨૮
૫ એજન	૨	૨૯ સાહિત્યનિકષ	૨
૬ એજન	૯	૩૦ ગ્રંથાક્ષત	૫૪
૭ એજન	૧૫	૩૧ સાહિત્યવિહાર	૮
૮ એજન	૧૮૪	૩૨ સાહિત્યનિકષ	૪
૯ એજન	૨૦૭	૩૩ સમાલોચના	૨૦૯
૧૦ એજન	૨૦૭	૩૪ એજન	૯૮
૧૧ એજન	૨૦૭	૩૫ સાહિત્યવિહાર	૧૦૭
૧૨ એજન	૨૧૦	૩૬ એજન	૫૧
૧૩ સાહિત્યનિકષ (૬૪)	૮૧	૩૭ ગ્રંથાક્ષત	૬૧
૧૪ એજન	૨૧૮	૩૮ એજન	૯૦
૧૫ એજન	૮૧	૩૯ સમીક્ષા	૮૦
૧૬ એજન	૧૧૩	૪૦ ગ્રંથાક્ષત	૧૦૪
૧૭ સાહિત્યવિહાર	૧૧૩	૪૧ એજન	૧૧૬
૧૮ સાહિત્યનિકષ		૪૨ એજન	૩૮
૧૯ સાહિત્યવિહાર	૨૧૨	૪૩ સાહિત્યવિહાર	૪૧
૨૦ ગ્રંથાક્ષત	૨૩૧	૪૪ એજન	૧૧૭
૨૧ સાહિત્યવિહાર	૨૧૪	૪૫ એજન	૬૪
૨૨ ગ્રંથાક્ષત	૨૮૭	૪૬ ગુજરાતી સાહિત્ય(૬૪)	૮૯
૨૩ સાહિત્યવિહાર	૮	૪૭ સાહિત્યવિહાર	૧૨૪
૨૪ એજન	૧૩	૪૮ ગ્રંથસ્થ વાઙ્મય ૬૭,	૯
		૪૯ સમીક્ષા	૪૮

Regd No G .

હાઈકુના અપ્રચારાર્થે હાઈકુ

જાપાને જન્મ્યુ
આવી ફસાયુ અહી
રંક હાઈકુ ૧

ગજરાતીના
કવિપજે પી ખાધુ
મૃદુ હાઈકુ ૨

હાઈકુ કેરા
માર્ગ સહેલો સૌ
ગૌ લઈ બેસ ૩

નવરા બેસ
કવિકુકવિ બધા
હાઈકુ રચે. ૪

સરસ જૂજ
અગણિત નીરસ
ભૂંડા હાઈકુ ૫

હાઈકુ કેરો
સ ત્રાસ ભયંકર
ધ્રૂજારી ચડે

કૃપા કરીને
કવિ હાઈકુ ઘેના
મૂગા મરશો

કવિ હોય ને
હાઈકુ ન રચે તો
ઈનામ આપો

હાઈકુ કવિ
હાઈકુ બધ કરે
તો ય ઈનામ

હાઈકુ કેરા
ઉપવનો સઘ
અંત આણી દે ! ૧૦

—જશવંત શેખડીવાળા

માલિક ઉષા જોષીએ પદ્મ મુદ્રિકા, દુધ્ધરાતપાગા, વડેદરા-૬ મા છાપીને
કપૂ-૪, અપ્પક કુટીર પ્રતાપગજ વડેદરા ૭ થી પ્રગટ કર્યુ

ઊ
હા
પો
હ

૧૯

[illegible]

તંત્રીઓ

ડૉ. ઉષા જોષી
[illegible] કુટિર, પ્રતાપગંજ
વડોદરા ૨

નરસિંહ શાહ
[illegible] 'વિનોદ'
[illegible] ગોવાલિયા ટે
મુંબઈ ૨૬

જયંત પારેખ
[illegible] ૨૦ [illegible]
[illegible] ગાંધી [illegible] (પૂર્વ)
મુંબઈ ૭૭ AS

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] ૨૬

[illegible]
[illegible] સામે
[illegible]
અમદાવાદ ૧

[illegible]

જાહેરખબરના દર

એક પાનના રૂ. ૧૦૦ અરધું પાનું રૂ. ૫૦ [illegible] પાનું [illegible] ૨૦૦
[illegible]

[illegible] દર મહિનાની [illegible]

ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

ઘેર જતાં—૨

આંખ મીંચું ને વગડો યાદ આવે છે. નદી કિનારાનો રેતાળ પટ, નહિ કૂવા નહિ ખાડા, એની એક બાજુએ રાતી જમીનમાં ધોબીઓએ સૂકવેલાં લુગડાં આવળ અને આકડાની ડાળીએ ઝૂલતાં દેખાય, હવામાં ફરફરે. સવારે સંડાસને બહાને હું ઘરથી બહુ દૂર નીકળી જતો અને આવતી વખતે રસ્તાની રાતી ધૂળ, ઢેફાં, આહો ખડકાળ કિનારો અને એમાં ઊગેલ આવળના છોડમાંથી ડોકાતાં પીળાં ફૂલને જોતો બેસી રહેતો. ગામની જમીન વાંઝણી છે. એમાં ઝાઝાં ઝાડ નથી ઊગતાં. ખેતરમાં સમખાવા પૂરતો પાક થાય છે. ચોમાસા પછી નદીના ભાઠામાં થોડાં કાકડી ચીભડાં થાય. બાકી તો આવળ, બાવળ, ડિંડલિયા અને હાથિયા થોર ચારે બાજુ પથરાયેલા દેખાય. દૂર મૂળીના રસ્તે લીમડા, પીપળ અને થોડી બોરડી આ બધી વનસ્પતિની લીલાશમાં રહેતા જીવ જોવાનો, કલ્પવાનો મને પહેલેથી જ ફંદ. આકડા પર જીવડાં, આવળ પર ઇયળ, બાવળ પર મકોડાની હિલચાલ જોઈ વિચારે ચડી જતો. કોઈકવાર આવળના પીળાં ફૂલનું ઝૂમખું આંખ પર અણધાર્યું ચડી આવતું દેખાતું, તો બાવળના પડછાયામાં લાલપીળા રંગ દેખાતા. છોડનાં પાંદડાં તોડી એના રેસા કાઢવાની ક્રિયાની પાછળ કઈ વૃત્તિ હશે? આવળના ફૂલને પણ હું એમ જ તોડી પાંખિયે પાંખિયું વીંખી જોતો. એની વાસ નાકમાં પૂમડાની જેમ ભરાઈ રહેતી અને રાતે સપનામાં હું આવળના જંગલમાં મારી જાતને આળોટતી જોતો. બાવળની શીંગો તોડી એની કડવાશ મોંમાં મમળાવવાની, આકડાની ડાળી તોડી એના 'દૂધ'ને પાંદડામાં એકઠું કરવાની પણ રોજની રમત. આ બધાં છોડ-ઝાડ રાતી-ભૂખરી જમીનની વાંઝણી કૂખે ઊગેલા જીવ જેવા, લોકવાણીમાં એમનું અસ્તિત્વ જીવને સંઘરતા રહેઠાણ

જેવું. તેથી જ્યારે જ્યારે આ છોડ ઝાડ નિર્જન વાતાવરણમા દેખાતા ત્યારે મનમા થોડી ફડક પેસતી અને મૂળી ગામના રસ્તે પીપળાના પાદડામાથી પસાર થતો પવન એની ડાળીઓને ઢઢોળી ખખડાવે ત્યારે પાસળા મોસરી એક ધ્રૂજારી પસાર થઈ જતી. આવળ ઊભે, આકડા કે થોરની પાછળ ઝાઝવા દેખાય, બાવળની ઝૂકેલી ડાળીઓ જમીન પર લીટા કરતી ઝૂલે ત્યારે કશીક અમાનવીય શક્તિનો અણસાર વરતાય. વનસ્પતિની ગધમાથી મન આકૃતિ ઘડી કાઢે, આકડા કે થોરની પાછળ કોઈના પગલા સભળાય, પીપળના થડ પાછળ કોઈ સતાયેલ લાગે, બાવળના સોટા તો જાણે પ્રનન આર્દ્રાન કરતા ફકીરના મોરપીછ જેવા ઝૂમતા લાગે

આ ગધ, રંગ અને આકૃતિને સાથે વણી કાઢવાની ટેવ ગળથૂથીમા મળી. વૃક્ષને વાસા તરીકે ઓળખવાની પણ આદત પડી તેથી આજેય સાજ પડે છે ત્યારે એની સાથેસાથ ઘેરાતી કાળાશ કાળજા હેઠળ અનેક જાતના ઓળા જગાડે છે. અધારુ થાય છે ત્યારે ઘેરાતા રગોની પાછળથી લબકારા લેતી આકૃતિઓ ઉપસે છે. નાનો હતો ત્યારે અધઅધારી ઓરડીમા ચિત્ર કરવા બેસતો. ઓરડાની દિવાલના ચૂનાના ચાટાઓમા છટકાયેલ આછો અંધકાર દિવાલમા બેઠેલ જીવોને આકાર આપતો જણાતો. રાતે ફાનસને અજવાળે બેસતા ત્યારે એની ઊચી નીચી થતી વાટે અમારા પડછાયા લાબા ટૂંકા થતા અને બાજુમા જિન્નાત બેઠું હોય તેવા ભણકારા વાગતા. જિન્નાત તો દિવસે ય દેખાય અને રાતે પણ એનો જીવ પવિત્ર, એ કારણ વગર કોઈને પજવે નહિ. એને રંજાડીએ તો રંજાડે, એને રીઝવીએ તો મનધાર્યું કરી આપે. લોકવાયકા કે મિનની વડીને એક છેડે, નદીને કિનારે નંખાતી કોલસી પર ધોળે દહાડે પણ જિન્નાત દેખાતુ. કોઈક વળી એને મોડી રાતે પૂલ નીચે કલમા પઢતુ સાભળેતુ.

અને રાતનો વિચાર કરતા ફરી ઘરની પાછળી બારી, વડી અને ગાયકવાડી મેદાન યાદ આવી જાય છે. કહે છે રોજ મધરાતે ગાયકવાડી વાસિયા મેદાનમા ગેબનશા પીરની સવારી નીકળે છે. લીલો નેજો હાથમા ઝાલી સફેદ ઘોડા પર બિરાજી પીર સવારીએ નીકળે ત્યારે તારોડિયાના અજવાળે રંગાયેલું પીળુ ઘાસ હજાર હજાર પેટ્રોમેક્ષના અજવાળે સળગતુ હોય તેમ દેખાય છે. કોઈ કહેતું કે મેદાનના ઘાસની અદર વડીની ધારે ધારે દરરોજ રાતે આખા સમાણા પથરા એની મેળે ગબડ્યા કરે છે ગાયકવાડીના ઘોડા, પીરનો નેજો, ગબડતા પથરા બધુ પથારીમા નાખ્યા અમે સૂતા ત્યારે એની સાથે સાતસાત રંગની સુંવાળી, મીઠી બીક પણ આયામા

વાસો કરતી. આ બીકનો પડછાયો સંઘરી રાખવાનો હજી ગમે છે. આને લીધે ઘરના ખૂણે ખૂણામાં કોઈક જીવનો વાસ લાગતો. ઘરનો કોઈ ખૂણો અંધારો હોય તો ત્યાંથી કોઈના વાસાની ગંધ આવતી. માળિયા પર, મેડા પર, ખાટલા નીચે આવા અદૃશ્ય જીવોની હરફર રહેતી. બહાર ફળિયામાં, એાટલે, ગલીને નાકે, રસ્તા પર, થાંભલા પર, પૂલ નીચે, ગામને છેડે બધે જીવ વસતા. ખિજડા હેઠે ચાલતા વટેમાર્ગુને માથે કોઈએ ધૂબકો માર્યો અને બંને બથ્થમ્બથ્થા આવી ગયા—પણ વટેમાર્ગુનો પગ જેવો ખીજડાના પડછાયામાંથી બહાર પડયો કે બધું ગાયબ. કોઈ કહે છે કે ફલાણી બોરડી હેઠે એક ભિખારણ બેસે છે અને પૈસા માગે છે, કોઈ કહે છે પૂલ નીચે એક નીચી વરણનો માણસ બેઠો હોય છે એ બીડી માગે તો આપવી નહિ; ચૂપચાપ બોલ્યા વગર સરકી જવું. અમે સાંજના વાળુ કરીને ખડકીને પગથિયે બેસતા ત્યારે આવી વાતો થતી અને કલાકેક પછી આજુ-બાજુના ઘરોના ફાનસની વાટ નીચે ઉતરતી જતી તેમ અમારી વાતો ઢીલી પડવા માંડતી. બાજુના લીમડેથી અચાનક પવનની લેરખી અને પાંદડાનો ખખડાટ, અચાનક જાગી ગયેલા કાગડાઓનો બે મિનિટ કળેળાટ અને કતલખાનાના છાપરા પાછળથી ઊંચો થતો, ચાંદીની થાળી જેવો ચન્દ્ર જોઈ મનમાં જાતજાતના સળવળાટ થતા. ભિખારણ, પીર, જિન્નાત અને જાતજાતના જીવ થોડે દૂર ઊભા રહી પોતપોતાનો ખેલ રજૂ કરતા હોય તેમ જણાતું. અમે ગોદડામાં સરકી શરીરને એટલું તો સખ્ખત લપેટી લેતા કે અંદર નાના સરખા જીવનીય જગા ન રહે.

આ બધા જીવો આપણી આજુ-બાજુ રહે, પણ આપણા પંડમાં ન પેસે એની તકેદારી રાખવી. એક વાર કોઈક વિખરાયેલા વાળવાળી બાઈને બે જણ બાવડે ઝાલી, અમારા ઘરના ઉપરના માળે રહેતા મૌલવી પાસે લઈ ગયેલા. બાજુમાં રહેનારી બાઈએ જણાવ્યું કે એને ઝોડ વળગ્યું હતું. નદીની પેલી પારના ઝાંખરામાં આડો પગ પડી ગયો ત્યાંથી વળગેલું. મને આવ-ળોના છોડમાં રહેતી જીવાત યાદ આવી ગઈ. આવળની ગંધમાં એવા જીવ રહેતા હશે એની મને ખાતરી હતી. ઘણા લોકોને નદીમાં પણ જાતજાતના દેખાવ દેખાયેલા. મારા બાપુ નદી પરના પૂલને એક ફલાંગે વટાવી જતાં ધોળા જીનની વાત કરતા અને એમને નદીની રેતીમાં જીનના પગલાંની છાપ જણાતી. કોઈ કહેતું કે કેટલાક જીવ હંમેશાં કુંદરડીની જેમ ફર્યા કરે છે અને અમને પંખાના પાંખિયા યાદ આવતા. કોઈક કહે નદીને સામે પાર, રાતના બાર વાગે જઈને કોઈ હેમ ખેમ પાછું આવે તો માગે તે ઈનામ.

દિવસે નિશાળે જતા પૂચ પામેના ફકીરખાનામા જાતજાતના ફકીરો, એમની કાળાધોળા દાઢીઓ, લીલી પાઘડીઓ અને રગીન ઝભ્ભા લીલા નેજા, અને ગળામા અવનવીન રગના પથ્થરોની માળા જોઈને રાતની સૃષ્ટિનો આછો અણસારો થઈ આવતો ફકીરોમા વધારે આકર્ષણ જમાવતા સીદી બાદશા ' તો વળી કલ્પનાના ' જીવ 'ની જેમ નાચ પણ કરતા મોરપીછ અને કોડીએ જડેલ દાંડો લઈ, પગ ખચકાવતા નાચે ત્યારે એના બીજા હાથમા પકડેલા લોબાનની સેર એના શરીરને દોરાની જેમ વીટી દેતી અને એના સીસમ જેવા શરીરને બે ઘડી ધૂમાડામા ઓ । દેતી

આજે પેગમ્બરની સ્વર્ગયાત્રાનુ ઈરાની ચિત્ર જોઉ છુ ત્યારે એમના લીલા લિબાસ પાછળની સોનેરી જ્વાળા ઓનો પૂજ નાનપણની ધૂમાડાની સેર તરફ ખેચી જાય છે નેપાળી વજ્યાન સમ્પ્રદાયના સવર દેવના સકડો હાથ જોતા નાનપણના કૂદડી ફરતા, ઘૂમરાતા જીવ યાદ આવે છે રૂસોના ચિત્રમા કાળી બાઈને ગળે વીટળાયલો સાપ અને એની પાછળની લીનાશ પડતી ચાદની જોઈને કે પીએરો દેલા ફ્રાન્ચે સ્કાના દેવદૂતોના ખુલ્લા મોઢા કે રાણી શેબાના તહેનાતમા ઊભેલી દાસીઓના મો પરની અવાચકતા બાળપણના જીવ ઝાડ અધારા ગધમાથી ઉપમેની આકૃતિઓ જોડે સગોત્રતા સ્થાપી આપે છે

મારા લોહી, રગો, ચામડી અને હાડકામા બાળપણના બધા જીવોએ વાસો કર્યો છે અધારુ અને અધારાના જીવને સાથ લઈ સૂતા સૂતા મને પહેલી વાર પુરુષત્વનુ પણ ભાન થયું જીવોની સાથે ઉછરેલી ઇચ્છાઓ-વાસનાઓ મારા શરીરના દરેક ખૂણામા વિકસી અને ઘૂમરાવા લાગી ત્યારે અધારામા જ સ્વપ્નદોષ થયો બાળપણના કાચા ફળમા ધરબાયેલી જામગરી ફૂટી

પ્રેતની વાયકાએ પલટો લીધો લોકમનમા પ્રેત સાથે વાસો કરતા જાનવરની વાત સમજાવા લાગી કહે છે કે ગામના છેડે વગડામા કેટલાક વિચિત્ર જાનવર રહે છે એના રૂપરગ માણસ જેવા માત્ર શરીરે ગોરીલા જેવા વાળ હાથ અને પગનો ઉપયોગ કરીને ચાલે અને હરણફાળો ભરી દોડે આ જાનવર અસૂર ટાણે નીકળે અને મોડી રાતે ગામમા ઘૂસે એની ટેવ માણસનુ અપહરણ કરવાની નર હોય તો સ્ત્રીને ઉપાડી જાય માદા હોય તો પુરુષને મોટે ભાગે ગામને એકલવાયે ખોરડે નળિયા ખસેડી ઉતરે જરા સરખો અવાજ કર્યા વગર સૂતેલ માણસને ખભે નાખી સવાર પડતા પહેલા પોતાની ગુફામા લઈ જાય અને એની જોડે આખો દિવસ સભોગ કર કરાવે. રાતે બહાર નીકળતા પહેલા માણસના પગના તળિયા કાનસ જેવી

જીસથી ચાટી છોલી નાખે જેથી માણસ નાસે નહિ. કહે છે કે વગડાની કેટલીક અવાવરુ ગુફાઓમાં અનેક નરનારીનાં હાડપિંજર પડ્યાં છે.

રાતના વહેણ સાથે નળિયાંમાંથી ડોકાતું ચાંદાનું અજવાળું ગોદડા પર સરકતું જોઈ લાગતું કે કોઈક ઉપરથી નળિયાં ખસેડે છે. કોઈક વાર છાપરા પર સરકતી બિલાડીને લીધે નળિયાં ખખડતાં તો શરીરમાં ધ્રૂજારી વ્યાપી જતી. દૂરની આંબલીએ ચીબરી ઝરે-રતી, બાજુના કતલખાનના બારણાની તરડમાં ભરાયેલ પવન તરડડડ અવાજ કરતો, પગના તળિયાંમાં ઝણઝણાટી વ્યાપી જતી, પગ અકડાઈ જતા. છાપરેથી ઉતરતી સંભોગાકાંક્ષી માદાની વાટ જોતા જોતા રાત પરસેવાની જેમ છલકાઈને ઉતરી જતી.

ઇઝાક બાબેલ

પ્રેરણા

મારે ઊંઘવું હતું અને મને કંઈ ગમતું પણ ન હતું. તે જ વખતે મિશ્કા તેની વાર્તા મને વંચાવવા માટે આવ્યો. તેણે કહ્યું : 'બારણું બંધ કરી દે.' અને તેણે પોતાના ખિસ્સા-માંથી દારૂની બાટલી કાઢી.

'આજે મારો દિવસ છે. મારી વાર્તા મેં પૂરી કરી. મારા માનવા મુજબ એ અત્યન્ત સુંદર છે. ચાલ મિત્ર, એ વાત પર થોડી પી નાખીએ.'

મિશ્કાનો ચહેરો ફિક્કો અને પરસેવાવાળો હતો.

તે બોલ્યો : 'સુખ જેવી કોઈ વસ્તુ નથી' એમ કહેનારાઓ મૂરખ છે. પ્રેરણા એટલે સુખ. મેં આખી વાર્તા રાતે લખી નાખી. સવાર ક્યારે પડી તેની ખબર સુધ્ધાં ન રહી. પછી ગામમાં થોડી લટાર મારી. ગામ ખરેખરે સવારે સરસ હોય છે : ઝાકળ, શાન્તિ અને આછી વસતિ. દરેક વસ્તુ સ્ફટિક જેવી સ્વચ્છ, સૂરજ ઊગતો તમે જોઈ શકો. મને તો પૂરેપૂરી ખાતરી છે કે આ વાર્તા મારા જીવનનું એક સીમાચિહ્ન છે.' મિશ્કાએ થોડો દારૂ કાઢ્યો અને ગટગટાવ્યો. તેના આંગળાં ધ્રૂજ્યાં. તેનો હાથ તો ખૂબ રૂપાળો હતો— નાજુક, ઉજળો અને કોમળ; આંગળીઓ પાતળી હતી.

તે બોલ્યે ગયો : 'તને ખબર છે? મારે આ વાર્તા પ્રગટ કરવી જ જોઈએ. તેઓ તો આને સ્વીકારી જ લેશે. આજકાલ તો તેઓ સાવ ભંગાર

કૃતિઓ છાપતા હોય છે. મહત્ત્વની વસ્તુ તો તમારો ત્યાં કોઈ ભાવ પૂછનાર હોવું જોઈએ એક જણાએ મને વચન આપ્યું છે. સુખોતીન બધું ઠીક કરી દેશે....'

હું બોલ્યો 'મિશ્કા, ફરી એક વાર તારે તપાસી જવી જોઈએ- તે તો કશું સુધાર્યું નથી ..'

'એ વાત પડતી મૂક. સુધારવા માટે આપણી પાસે ઘણો સમય છે તને ખબર છે- ઘેર બધા મારી મશ્કરી એ કરે છે. હું એક શબ્દ પણ બોલતો નથી એક વરસમા આપણે જે જોવાના છીએ તે જોઈશું. એ રોકો પછી પગે પડતા આવશે.' બાટલી લગભગ ખાલી થઈ ગઈ હતી.

"મિશ્કા, હવે પીવાનુ બંધ કર.'

એણે ઉત્તર આપ્યો 'મને જરા સ્વસ્થ થવા દે કાલે રાત્રે હું ચાળીસ સિગારેટ પી ગયેલો' તેણે નોટ બહાર કાઢી ખરેખર એ ખૂબ જ દળદાર હતી એ નોટ મૂકીને જવા કહેવાનો વિચાર મને આવ્યો પણ પછી મે ઉપસેલી નસવાળા એના નિસ્તેજ કપાળ સામે જોયુ, તેની સાવ ભંગાર, ચોળાઈ ગયેલી નેકટાઈ સામે જોયુ અને કહ્યુ 'ભલે, સિરો ટોલસ્ટૉય, જ્યારે તુ આત્મકથા લખે ત્યારે મને યાદ કરજે.'

મિશ્કાએ હસીને જવાબ આપ્યો 'હત્ ગધેડા, તને મારી મિત્રતાની કોઈ કિંમત જ નથી.'

હું જરા આરામથી બેઠો. મિશ્કા નોટના પાના ફેરવવા લાગ્યો. ઓરડામા શાન્તિ હતી અને અર્ધા ભાગમા અંધારુ હતુ.

મિશ્કા કહેવા લાગ્યો 'આ વાર્તામા મે કઈક નવુ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે, અદ્ભુતના આવરણમા થોડુંક છૂપાવી દીધુ છે, પુષ્કળ નાજુકાઈ, અસ્પષ્ટતા, વ્યંજના "

મેં કહ્યુ "એ બધી વાત જવા દે. વાચવા માંડ"

તેણે શરૂઆત કરી. મે ધ્યાનપૂર્વક સાભળ્યુ. પણ એ ખૂબ જ અધરું હતું' વાર્તા કચરા જેવી અને કંટાળાજનક હતી. એક સેલ્સમેન કોઈ નાચનારીના પ્રેમમા પડયો અને આખોય વખત છોકરીના મકાનની બારી આગળ પડયો ને પાથર્યો રહેવા લાગ્યો. તે છોકરી નાસી ગઈ અને પોતાની પ્રણયસૃષ્ટિના અદૃશ્ય થઈ જવાથી તે નિરાશ થઈ ગયો

બહુ જલદી મે સાભળવાનું બંધ કરી દીધુ, વાર્તાના શબ્દો કંટાળાજનક, ચીલાચાલુ, લાકડાના પોલિશ કરેલા કાઉન્ટર જેવા સુંવાળા હતા; એમાથી કશો અર્થ નીકળતો ન હતો કોણ જાણે બને પાનો કેવા પ્રકારના હતા

મે મિશ્કા સામે જોયુ તેની આખો તાપણા સામે હતી. સિગારેટ ઓલવાઈ ગઈ એની આંગળીઓ વચ્ચે જ કચડી નાખી ખૂબ જ સાફ અને આગળથી ટૂંકો તેનો

નિસ્તેજ ચહેરો, તેનું પીળું અને આગળ આવેલું લાંબું નાક તેના જાડા રાતાપીળા હોઠ— આ બધાં અંગ તેજસ્વી બન્યાં અને ધીમે ધીમે તેના ચહેરા પર દ્દઢતા છવાઈ અને સર્જનની આત્મવિશ્વાસુ લાલાશથી ઉત્સાહ વ્યાપી ગયો.

તેણે માથું દુઃખી જાય એટલી બધી ધીમે ધીમે વાર્તા વાંચી, વાર્તા પૂરી કર્યા પછી નોટ ગમે તેમ ખિસ્સામાં ઘુસાડી અને મારી સામે જોયું...

મેં હળવેકથી કહ્યું: 'જો મિશ્કા, આના પર થોડો વિચાર કરવો જોઈએ. વિચાર ખૂબ જ મૌલિક છે, લખાણમાં નાજુકાઈ છે... પણ જે રીતે તેં વાર્તા લખી છે... તેને થોડી મઠારવી જોઈએ.... "

"આ વાર્તા હું ત્રણ વરસથી લખતો આવ્યો છું. વચ્ચે થોડી નબળી કડીઓ છે પણ વાર્તાને સમગ્ર રીતે તપાસતાં..." તેણે જવાબ આપ્યો.

તેને અચાનક કંઈ થયું, તેનો હોઠ ધ્રૂજી ઊઠ્યો, તેણે ખભા ઊલાળ્યા અને સિગારેટ સળગાવતા સળગાવતા આખો જનમારો વીતાવી દીધો.

હું બોલ્યો : "મિશ્કા, તેં ખૂબ જ સરસ વાર્તા લખી છે, છતાં તેમાં થોડી ટેકનિકની ઊણપ છે. ખરેખર તારા ભેજામાં શું અદ્દભુત ભર્યું છે."

મિશ્કાએ ડોકું ફેરવ્યું, મારી સામે જોયું. તેની આંખો બાળકની આંખો જેવી હતી, પ્રેમાળ, તેજસ્વી, અને આનંદિત.

તેણે કહ્યું : 'ચાલ બહાર જઈએ, અહીં આગળ અકળામણ થાય છે. "

શેરીઓ સૂની અને અંધારી હતી.

મિશ્કાએ મારો હાથ જોરથી દબાવ્યો અને કહ્યું : 'હોવી જોઈએ એટલી મને ખાતરી છે કે મારામાં પ્રતિભા છે. મારો બાપ મને નોકરી શોધી કાઢવા કહે છે. હું કશું બોલતો નથી. શરદ ઋતુમાં મારા માટે પેટ્રોગ્રેદ છે. સુખોતીન બધું ઠીક કરી દેશે.'

તે અટક્યો અને પૂરી થવા આવેલી સિગારેટ વડે બીજી સિગારેટ સળગાવી અને શાન્તિથી વાત તેણે આગળ ચલાવી : 'કોઈ વખત તો દુઃખ પહોંચાડે તેવી પ્રેરણા હું અનુભવું છું. તે વખતે મને ખબર હોય છે કે હું જે કરું છું તે સાચું કરું છું, મને ઊંઘ આવતી નથી, આખો વખત દુઃસ્વપ્ન આવ્યા કરે છે અને મારી સ્થિતિ ખૂબ જ ખરાબ થઈ જાય છે. ઊંઘ આવતાં પહેલાં ત્રણેક કલાક પથારીમાં તરફડિયાં મારું છું. સવારે મારું માથું ભયંકર વેદનાથી ફાટુંફાટું થઈ ઊઠે છે. હું રાત્રે જ લખી શકું છું, ત્યારે આજુબાજુ કોઈ હોય પણ નહીં, ચારે બાજુ શાંતિ હોય અને મારામાં પ્રેરણા સમાતી ન હોય. દોસ્તોએવસ્કી પણ રાતે જ લખતો હતો અને પાસે હોય તો વાટકે વાટકે એ ચા પીતો પણ મારી પાસે માત્ર

સિગારેટ જ છે... તારે મારા ઓરડામાં ધૂમાડો જોવો જોઈએ.'

અમે મિસ્કાના ઘેર પહોચ્યા. તેના ચહેરા પર શેરીના દીવાનું તેજ પડતું હતું. તે ચહેરો આતુર, પાતળો, ઊજળો અને સુખી હતો.

'આપણે તેમને બતાવી આપીશું. જહન્નમમાં જાય એ.' તેણે કહ્યું અને મારો હાથ વધુ જોરથી દાબ્યો. 'પેટ્રોગ્રેદમાં લોકોને બધું જ મળે છે.'

મેં કહ્યું: 'એ સાચું મિસ્કા, પણ કામ તો કરવું જોઈએ.'

તેણે મુક્ત રીતે હસતાં ગૌરવભેર જવાબ આપ્યો: 'સાશ્કા, હું મૂરખ નથી. મને બધી જ ખબર છે. ચિંતા ન કરીશ. હું દિવાસ્વપ્નમાં નથી રાચતો. આવતી કાલે આવજે. આપણે ફરી તપાસી જઈશું."

"સારું, આવીશ." મેં કહ્યું.

અમે જુદા પડ્યા. હું ઘેર પાછો ગયો. ભયંકર ખિન્નતા મને ઘેરી વળી.

અનુ.—**શિરીષ પંચાલ**

ચાર પત્રો

૧

૩-૮-૧૯૧૫

મંત્રી,
રૉયલ લિટરરી ફંડ; સ્વિટ્ઝર્લેન્ડ
મહાશય,

જેમ્સ જોય્સ વિશે આપે મંગાવેલી માહિતીના અનુસન્ધાનમા:

તેઓ ત્રિયેસ્તેના નિર્વાસિત છે. એ શહેરમાં તેમણે છેક છેલ્લી પળ સુધી અધ્યાપનની પ્રવૃત્તિ ચાલુ રાખી હતી. હવે તેઓ સ્વિટ્ઝર્લેન્ડમા કામની શોધમાં છે. તેઓ કુટુમ્બકબીલાવાળા છે. વળી તેમને આંખની થોડી મુસ્કેલી છે એટલે હમણાં થોડા અઠવાડિયાં સુધી તેઓ કદાચ અશક્ત પણ રહે.

ડબ્લીન અને પેડુઆમાંથી પણ તેમણે પદવી મેળવેલી છે અને વ્યાવહારિક તાલીમકેન્દ્રોની કેટલીક પરીક્ષાઓ પણ તેમણે આપેલા છે. કદાચ પાછળથી આને આધારે કોમ મળે પણ ખરું એવી તેમની માન્યતા છે. પણ ઉનાળા પૂરતા આ વર્ગો બંધ થઈ ગયા છે એવુ મારું માનવું છે.

ઝુરીચમાંથી ત્રિયેસ્તે આવ્યા ત્યારે તેમની પાસે તે શહેરને અનુકૂળ કપડાં ન હતાં. તેમના પત્નીના કોઈ

સગાએ થોડી આર્થિક મદદ કરી હતી પણ હવે લગભગ એ પૈસા ખલાસ થવા આવ્યા છે અથવા તો ખલાસ થઈ ગયા હશે. તેમના આ સંબંધી કંઈ સાધનસંપન્ન નથી એટલે હવે વધારે મદદ કરી શકે એમ નથી. જુલાઈ મહિનામાં મારી કુલ આવક ૫૭ શિલીંગની હતી એટલે હું જોય્સને મદદ કરી શકતો નથી, મદદ કરવા હું તૈયાર છું, પણ....(ખાસ જરૂર વિના જોય્સ મદદ સ્વીકારે એમ હું માનતો નથી.)

જોય્સનાં લખાણો વિશે મારો મત તમારી સમિતિ પર પ્રભાવ પાડી શકશે એવું કલ્પતો નથી, છતાં મને જણાવતાં આનંદ થાય છે કે જોય્સને હું સારો કવિ ગણું છું અને કોઈ પણ પ્રકારના અપવાદ વિના યુવાન ગદ્યકારોમાં તેઓ શ્રેષ્ઠ છે. (આ મત અંગત મૈત્રીને કારણે બંધાયો નથી, કારણ કે તેમના લખાણ દ્વારા મને તેમની સાથે પરિચય થયો હતો.)

'ડબ્લીનર્સ' પુસ્તક સીધેસાદું નથી. એને સારો આવકાર મળ્યો છે. પણ પ્રકાશકો તરફથી હજુ કશું મળ્યું નથી. 'The Portrait of the Artist as a Young Man' હજુ પુસ્તકાકારે પ્રગટ થયું નથી. નિઃશંક એ ચિરંજીવ મૂલ્ય ધરાવતી કૃતિ છે. 'The Egoist' નામના પત્રમાં એ ધારાવાહિક રીતે પ્રગટ થાય છે. લેખકોને પુરસ્કાર આપવાનું પોષાય નહીં એવું માનનારા કેટલાક ઉત્સાહીઓ આ પત્ર ચલાવે છે.

તમારા લાંબા સમયથી ચાલતા સામયિકો એવાં નિરસ અને વાહિયાત છે કે નેવું વરસથી ઓછી વયના અને તમારા તિરસ્કારપાત્ર નેતાઓ સાથે ન સંકળાયેલાઓને તેમાં સ્થાન મળતું જ નથી. જોય્સ ત્રિયેસ્તેમાં હતા ત્યારે લાગવગ ધરાવતા મિત્રો તેમને મળ્યા ન હતા. એટલે નવલકથા કદી પ્રગટ જ ન થાય અથવા તો કોઈ પ્રકાશકની રાહ જોઈને બેસી રહેવું એના કરતાં પ્રગટ થાય તો સારું એમ માનીને મેં સાવ ભંગાર સ્થળેથી પ્રગટ કરવાની પણ વ્યવસ્થા કરી. આ વ્યવસ્થા વાજબી કરી છે અને જોય્સનાં લખાણોમાં ઘણા નામાંકિત લેખકોને રસ પડ્યો છે.

જોય્સનું લખાણ સમ્પૂર્ણ શુદ્ધ છે એવું હું તમને ભારપૂર્વક કહી દઉં છું. દસ વરસ તેમણે મુશ્કેલીઓમાં અને ગરીબાઈમા વીતાવ્યાં છે અને વ્યાપારી ધોરણો કે માગણીઓથી તેમની કૃતિઓ પર છે. " લિપઝિગમાં શિક્ષક તરીકે નોકરી કરીને ત્રણ વરસ ભૂખે રહ્યો છું. પણ હું સિદ્ધાન્તચ્યુત નહીં થાઉં."

સ્ટેન્ધાલ અને ફ્લોબેરની દુર્બોધ પ્રાંજલતા તેમની શૈલીમાં પણ છે (લાગણીમાં આવી જઈને આ વિધાન હું કરતો નથી પણ અત્યાર સુધીના પ્રગટ થયેલા લખાણને આધારે કહું

સિગારેટ જ છે... તારે મારા ઓરડામાં ધૂમાડો જોવો જોઈએ. '

અમે મિશ્કાના ઘેર પહોંચ્યા. તેના ચહેરા પર શેરીના દીવાનું તેજ પડતું હતું, તે ચહેરો આતુર, પાનખો, ઊજળો અને સુખી હતો.

' આપણે તેમને બતાવી આપીશું. જહન્નમમા જાય એ. ' તેણે કહ્યું અને મારો હાથ વધુ જોરથી દાબ્યો. ' પેટ્રોગ્રેદમાં લોકોને બધું જ મળે છે. '

મેં કહ્યું : ' એ સાચું મિશ્કા, પણ કામ તો કરવું જોઈએ. '

તેણે મુક્ત રીતે હસતાં ગૌરવભેર જવાબ આપ્યો : ' સાશ્કા, હું મૂરખ નથી. મને બધી જ ખબર છે. ચિંતા ન કરીશ. હું દિવાસ્વપ્નમાં નથી રાચતો. આવતી કાલે આવજે. આપણે ફરી તપાસી જઈશું. "

" સારું, આવીશ. " મેં કહ્યું.

અમે જુદા પડ્યા. હું ઘેર પાછો ગયો. ભયંકર ખિન્નતા મને ઘેરી વળી.

અનુ.—શિરીષ પંચાલ

ચાર પત્રો

૧

૩-૮-૧૯૧૫

મંત્રી,

રૉયલ લિટરરી ફંડ; સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડ

મહાશય,

જેમ્સ જોય્સ વિશે આપે મંગાવેલી માહિતીના અનુસન્ધાનમાં :

તેઓ ત્રિયેસ્તેના નિર્વાસિત છે. એ શહેરમાં તેમણે છેક છેલ્લી પળ સુધી અધ્યાપનની પ્રવૃત્તિ ચાલુ રાખી હતી. હવે તેઓ સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડમાં કામની શોધમાં છે. તેઓ કુટુમ્બકબીલાવાળા છે. વળી તેમને આંખની થોડી મુશ્કેલી છે એટલે હમણાં થોડા અઠવાડિયાં સુધી તેઓ કદાચ અશક્ત પણ રહે.

ડબ્લીન અને પેડુઆમાંથી પણ તેમણે પદવી મેળવેલી છે અને વ્યાવહારિક તાલીમકેન્દ્રોની કેટલીક પરીક્ષાઓ પણ તેમણે આપેલા છે. કદાચ પાછળથી આને આધારે કામ મળે પણ ખરું એવી તેમની માન્યતા છે. પણ ઉનાળા પૂરતા આ વર્ગો બંધ થઈ ગયા છે એવું મારું માનવું છે.

ઝુરીચમાથી ત્રિયેસ્તે આવ્યા ત્યારે તેમની પાસે તે શહેરને અનુકૂળ કપડાં ન હતાં. તેમના પત્નીના કોઈ

સગાએ થોડી આર્થિક મદદ કરી હતી પણ હવે લગભગ એ પૈસા ખલાસ થવા આવ્યા છે અથવા તો ખલાસ થઈ ગયા હશે. તેમના આ સંબંધી કંઈ સાધનસંપન્ન નથી એટલે હવે વધારે મદદ કરી શકે એમ નથી. જુલાઈ મહિનામાં મારી કુલ આવક ૫૭ શિલીંગની હતી એટલે હું જોયસને મદદ કરી શકતો નથી, મદદ કરવા હું તૈયાર છું, પણ....(ખાસ જરૂર વિના જોયસ મદદ સ્વીકારે એમ હું માનતો નથી.)

જોયસનાં લખાણો વિશે મારો મત તમારી સમિતિ પર પ્રભાવ પાડી શકશે એવું કલ્પતો નથી, છતાં મને જણાવતાં આનંદ થાય છે કે જોયસને હું સારો કવિ ગણું છું અને કોઈ પણ પ્રકારના અપવાદ વિના યુવાન ગદ્યકારોમાં તેઓ શ્રેષ્ઠ છે. (આ મત અંગત મૈત્રીને કારણે બંધાયો નથી, કારણ કે તેમના લખાણ દ્વારા મને તેમની સાથે પરિચય થયો હતો.)

'ડબ્લીનર્સ' પુસ્તક સીધેસાદું નથી. એને સારો આવકાર મળ્યો છે. પણ પ્રકાશકો તરફથી હજુ કશું મળ્યું નથી. 'The Portrait of the Artist as a Young Man' હજુ પુસ્તકાકારે પ્રગટ થયું નથી. નિઃશંક એ ચિરંજીવ મૂલ્ય ધરાવતી કૃતિ છે. 'The Egoist' નામના પત્રમાં એ ધારાવાહિક રીતે પ્રગટ થાય છે. લેખકોને પુરસ્કાર આપવાનું પોષાય નહીં એવું માનનારા કેટલાક ઉત્સાહીઓ આ પત્ર ચલાવે છે.

તમારા લાંબા સમયથી ચાલતા સામયિકો એવાં નિરસ અને વાહિયાત છે કે નેવું વરસથી ઓછી વયના અને તમારા તિરસ્કારપાત્ર નેતાઓ સાથે ન સંકળાયેલાઓને તેમાં સ્થાન મળતું જ નથી. જોયસ ત્રિયેસ્તેમાં હતા ત્યારે લાગવગ ધરાવતા મિત્રો તેમને મળ્યા ન હતા. એટલે નવલકથા કદી પ્રગટ જ ન થાય અથવા તો કોઈ પ્રકાશકની રાહ જોઈને બેસી રહેવું એના કરતાં પ્રગટ થાય તો સારું એમ માનીને મેં સાવ ભંગાર સ્થળેથી પ્રગટ કરવાની પણ વ્યવસ્થા કરી. આ વ્યવસ્થા વાજબી ઠરી છે અને જોયસનાં લખાણોમાં ઘણા નામાંકિત લેખકોને રસ પડ્યો છે.

જોયસનું લખાણ સમ્પૂર્ણ શુદ્ધ છે એવું હું તમને ભારપૂર્વક કહી દઉં છું. દસ વરસ તેમણે મુશ્કેલીઓમાં અને ગરીબાઈમાં વીતાવ્યાં છે અને વ્યાપારી ધોરણો કે માગણીઓથી તેમની કૃતિઓ પર છે. "લિપઝિગમાં શિક્ષક તરીકે નોકરી કરીને ત્રણ વરસ ભૂખે રહ્યો છું. પણ હું સિદ્ધાન્તચ્યુત નહીં થાઉં."

સ્ટેન્ધાલ અને ફ્લોબેરની દુર્બોધ પ્રાંજલતા તેમની શૈલીમાં પણ છે (લાગણીમાં આવી જઈને આ વિધાન હું કરતો નથી પણ અત્યાર સુધીના પ્રગટ થયેલા લખાણને આધારે કહું

સિગારેટ જ છે... તારે મારા ઓરડામાં ધૂમાડો જોવો જોઈએ.'

અમે મિશ્કાના ઘેર પહોંચ્યા. તેના ચહેરા પર શેરીના દીવાનું તેજ પડતું હતું, તે ચહેરો આતુર, પાતળો, ઊજળો અને સુખી હતો.

'આપણે તેમને બતાવી આપીશું. જહન્નમમાં જાય એ.' તેણે કહ્યું અને મારો હાથ વધુ જોરથી દાબ્યો. 'પેટ્રોગ્રેદમાં લોકોને બધું જ મળે છે.'

મેં કહ્યું: 'એ સાચું મિશ્કા, પણ કામ તો કરવું જોઈએ.'

તેણે મુક્ત રીતે હસતાં ગૌરવભેર જવાબ આપ્યો: 'સાશ્કા, હું મૂરખ નથી. મને બધી જ ખબર છે. ચિંતા ન કરીશ. હું દિવાસ્વપ્નમાં નથી રાચતો. આવતી કાલે આવજે. આપણે ફરી તપાસી જઈશું.'

"સારું, આવીશ." મેં કહ્યું.

અમે જુદા પડ્યા. હું ઘેર પાછો ગયો. ભયંકર ખિન્નતા મને ઘેરી વળી.

અનુ.—**શિરીષ પંચાલ**

ચાર પત્રો

૧

૩–૮–૧૯૧૫

મંત્રી,
રૉયલ લિટરરી ફંડ; સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડ
મહાશય,

જેમ્સ જોય્સ વિશે આપે મંગાવેલી માહિતીના અનુસન્ધાનમાં:

તેઓ ત્રિયેસ્તેના નિર્વાસિત છે. એ શહેરમાં તેમણે છેક છેલ્લી પળ સુધી અધ્યાપનની પ્રવૃત્તિ ચાલુ રાખી હતી. હવે તેઓ સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડમાં કામની શોધમાં છે. તેઓ કુટુમ્બકબીલાવાળા છે. વળી તેમને આંખની થોડી મુશ્કેલી છે એટલે હમણાં થોડા અઠવાડિયાં સુધી તેઓ કદાચ અશક્ત પણ રહે.

ડબ્લીન અને પેડુઆમાંથી પણ તેમણે પદવી મેળવેલી છે અને વ્યાવહારિક તાલીમકેન્દ્રોની કેટલીક પરીક્ષાઓ પણ તેમણે આપેલી છે. કદાચ પાછળથી આને આધારે કામ મળે પણ ખરું એવી તેમની માન્યતા છે. પણ ઉનાળા પૂરતા આ વર્ગો બંધ થઈ ગયા છે એવું મારું માનવું છે.

ઝુરીચમાંથી ત્રિયેસ્તે આવ્યા ત્યારે તેમની પાસે તે શહેરને અનુકૂળ કપડાં ન હતાં. તેમના પત્નીના કોઈ

સગાએ થોડી આર્થિક મદદ કરી હતી પણ હવે લગભગ એ પૈસા ખલાસ થવા આવ્યા છે અથવા તો ખલાસ થઈ ગયા હશે. તેમના આ સંબંધી કંઈ સાધનસંપન્ન નથી એટલે હવે વધારે મદદ કરી શકે એમ નથી. જુલાઈ મહિનામાં મારી કુલ આવક ૫૭ શિલીંગની હતી એટલે હું જોયસને મદદ કરી શકતો નથી, મદદ કરવા હું તૈયાર છું, પણ....(ખાસ જરૂર વિના જોયસ મદદ સ્વીકારે એમ હું માનતો નથી.)

જોયસનાં લખાણો વિશે મારો મત તમારી સમિતિ પર પ્રભાવ પાડી શકશે એવું કલ્પતો નથી, છતાં મને જણાવતાં આનંદ થાય છે કે જોયસને હું સારો કવિ ગણું છું અને કોઈ પણ પ્રકારના અપવાદ વિના યુવાન ગદ્યકારોમાં તેઓ શ્રેષ્ઠ છે. (આ મત અંગત મૈત્રીને કારણે બંધાયો નથી, કારણ કે તેમના લખાણ દ્વારા મને તેમની સાથે પરિચય થયો હતો.)

'ડબ્લીનર્સ' પુસ્તક સીધેસાદું નથી. એને સારો આવકાર મળ્યો છે. પણ પ્રકાશકો તરફથી હજુ કશું મળ્યું નથી. 'The Portrait of the Artist as a Young Man' હજુ પુસ્તકાકારે પ્રગટ થયું નથી. નિઃશંક એ ચિરંજીવ મૂલ્ય ધરાવતી કૃતિ છે. 'The Egoist' નામના પત્રમાં એ ધારાવાહિક રીતે પ્રગટ થાય છે. લેખકોને પુરસ્કાર આપવાનું પોષાય નહીં એવું માનનારા કેટલાક ઉત્સાહીઓ આ પત્ર ચલાવે છે.

તમારા લાંબા સમયથી ચાલતા સામયિકો એવાં નિરસ અને વાહિયાત છે કે નેવું વરસથી ઓછી વયના અને તમારા તિરસ્કારપાત્ર નેતાઓ સાથે ન સંકળાયેલાઓને તેમાં સ્થાન મળતું જ નથી. જોયસ ત્રિયેસ્તેમાં હતા ત્યારે લાગવગ ધરાવતા મિત્રો તેમને મળ્યા ન હતા. એટલે નવલકથા કદી પ્રગટ જ ન થાય અથવા તો કોઈ પ્રકાશકની રાહ જોઈને બેસી રહેવું એના કરતાં પ્રગટ થાય તો સારું એમ માનીને મેં સાવ ભંગાર સ્થળેથી પ્રગટ કરવાની પણ વ્યવસ્થા કરી. આ વ્યવસ્થા વાજબી કરી છે અને જોયસનાં લખાણોમાં ઘણા નામાંકિત લેખકોને રસ પડ્યો છે.

જોયસનું લખાણ સમ્પૂર્ણ શુદ્ધ છે એવું હું તમને ભારપૂર્વક કહી દઉં છું. દસ વરસ તેમણે મુશ્કેલીઓમાં અને ગરીબાઈમા વીતાવ્યાં છે અને વ્યાપારી ધોરણો કે માગણીઓથી તેમની કૃતિઓ પર છે. "લિપઝિગમાં શિક્ષક તરીકે નોકરી કરીને ત્રણ વરસ ભૂખે રહ્યો છું. પણ હું સિદ્ધાન્તચ્યુત નહીં થાઉં."

સ્ટેન્ધાલ અને ફ્લોબેરની દુર્બોધ પ્રાંજલતા તેમની શૈલીમાં પણ છે (લાગણીમાં આવી જઈને આ વિધાન હું કરતો નથી પણ અત્યાર સુધીના પ્રગટ થયેલા લખાણને આધારે કહું

છુ અને એક વરસ પહેલાનો મારો આ અભિપ્રાય હજુ સુધી દૂષિત થયો નથી). કેટલાક શક્તિશાળી અને સમર્થ ઈમ્પ્રેશનીસ્ટ લેખકો કરતા સમૃદ્ધ વ્યુત્પન્નતાની બાબતમા તેઓ જુદા તરી આવે છે. નવલકથાના ચાલુ પ્રવાહમા શૈલી કે તત્ત્વજ્ઞાન ઉપર ગભીર અથવા આડેધડ સવાદ સહેજ પણ વિકૃતિ આણ્યા વિના તેઓ યોજી શકે છે. હેનરી જેમ્સ અને હાર્ડી જેવાના અપવાદને બાદ કરતા બાકીના અથવા મોટા ભાગના તમારા નવલકથાકારો જ્યા વાર્તા કહેતા કહેતા પોતાની વ્યક્તિતાનુ પ્રદર્શન કરવા જાય ત્યા ખલાસ થઈ જવાના અને આવા લેખક શું કહે છે અથવા તો પાત્રો માટે શું શોધે છે તે વિશે જાણવાની આપણે તમા પણ રાખવાના નહિ.

જો મને કહેવાની મજૂરી આપો અને તમે મગાવેલી માહિતી-મા થોડો ઉમેરો કરવાની છૂટ આપો તો તમારા દેશની વિશિષ્ટતાઓ-મર્યાદા-ઓ પરદેશી તરીકે જોઈને મારે કહેવુ જોઈએ કે તમારી સરકાર તરફથી અપાતી આર્થિક મદદ મોટે ભાગે તો ખતમ થવા આવેલા લેખકોને ફાળે જાય છે, સર્જકને વિકસાવવા માટે તમે મદદ કરતા નથી. આ રીતે તમે તમે વોલ્ટર ડિ લા મારને મદદ આપો છો (એમને સારી મદદ મળે એમા હું રાજી છું એનો ઈશ્વર સાક્ષી છે) થોડી સારી કવિતાઓ એમણે લખી છે, મૃત્યુ સુધી ચિંતાઓ વેઠી છે, હવે તેઓ પોતાની મર્યાદાના અત આગળ આવીને ઊભા છે, હવે કશું મૂલ્યવાન અર્પણ તેઓ કરી શકવાના નથી. મદદ મળી અને હવે આરામ.

બીજી બાજુએ જોયસ જેવા મહાન લેખક પડ્યા છે, જો એમને થોડી સ્વસ્થતા પ્રાપ્ત થાય તો ચિરંજીવ કૃતિઓ તેઓ અર્પી શકે, આવી સ્વસ્થતા નાનકડી મદદથી મળી શકે.

તમારી મહાન સમિતિ માટે સૂચનો કરવાનુ મારે માટે ગેરવાજબી છે એ જાણું છુ છતા આટલુ સૂચન તો હું કરીશ જ. યુદ્ધના આ ગાળામા ડિ લા મારને મદદ આપવાનું બધ કરવાની વિચારણા મારા દેશ પર સારો પ્રભાવ પાડશે. સસ્કૃતિના પ્રચારાર્થે જર્મનીનું ઋણી અમેરિકા છે તેના કરતા વધુ આટલા નાના કાર્ય માટે થશે. પરદેશની અસર કદાચ અયોગ્ય પણ હોય છતા વિચારણીય ખરી.

આ બધી વ્યવસ્થા કેવી રીતે થશે તેની મને ખબર નથી, મારા મોટા ભાગના વડીલો માટે હું તો અનિચ્છનીય વ્યક્તિ છું પણ અંગ્રેજ લેખકોનુ કલ્યાણ એટલે જોયસનું કલ્યાણ એવું હુ માનુ છું તો મારી અગત હકીકત આ કલ્યાણ સાધવામા ઘડીભર માટે વિસારી શકાય.

તમારે જે માહિતી જોઈતી હતી તે મેં પૂરી પાડી છે એમ હું માનું છુ, આથી વિશેષ માહિતી જોઈતી

હશે તો હું ઘણી ખુશીથી પૂરી પાડીશ. પાંચ અને આઠ વરસનાં બે બાળકો જોયસને છે, મેલેરિયાને લીધે તેમની આંખને નુકસાન થયું છે, સ્કૂલોમાં ઑક્ટોબરથી નવું સત્ર શરૂ થશે પણ તેમને ત્યાં નોકરી મળશે કે કેમ તે વિશે પૂરેપૂરી ખાત્રી નથી.

લિ. તમારો
એઝરા પાઉણ્ડ

૨

૬-૯-૧૫

પ્રિય જોયસ,

ટાઈપરાઈટરની રિબિન સાવ ઘસાઈ ગઈ છે એટલે આ પાન પરનું લખાણ બહુ ખરાબ લાગવાનું.

કમિટીએ કંઈક નિર્ણય લીધો છે તે જાણીને મને આનંદ થયો. યેટ્સનો જો ટેકો ન હોત તો હું કશું જ કરી શકયો ન હોત. Gosse સાથે તેમણે રસપ્રદ પત્રવ્યવહાર કરેલો. Gosseએ ફરિયાદ કરી હતી કે તમે અથવા યેટ્સે મિત્રરાજ્યો પ્રત્યેની વફાદારી જાહેર કરી ન હતી. ગમે તેમ યેટ્સે તેને ઠંડો પાડ્યો અને Gosse તમારું નામ કોઈ અન્ય વ્યક્તિને પહોંચાડશે, એ વ્યક્તિ સ્વિટ્ઝર્લેન્ડમાં તમે શું કરી શકો છો તે જાણી શકશે, છતાં મને લાગે છે કે તમે પણ તેને આશ્વાસન આપી શકો તો સારું. તમે તેને વિક્ટોરિયા રાણી અને તેના વારસો પ્રત્યેની સમ્પૂર્ણ વફાદારીની સાચી, થોડી ઝાંટ ઉમેરી (વધારે પડતી ન થવી જોઈએ) જાહેરાત કરી દેશો તો એને રાહત થશે. જો C. D. એ તમારા નાટકની ના પાડી હોય તો જહન્નમમાં જવા દો એ કારોબારીને, એ નાટક તમને કીર્તિ અપાવશે, પૈસો નહીં અપાવે એવી મારી ધારણા છે.

હું પિંકરને નાટક માટે લખું છું, મેં C. D. ને નાટક પાછું મને મોકલી દેવા લખ્યું છે, નાટકનું શું કરીશ તેની જો કે મને ખબર નથી. શિકાગોની નાટકમંડળી એ ભજવી શકે અથવા અમેરિકામાં કોઈ આર્ટ-થિયેટર ભજવી શકે અથવા 'Drama' છાપી પણ શકે, પણ આ બધું અનિશ્ચિત છે.

ના, તમારી કૃતિઓ સાવ નિરુપયોગી નથી, એ વિના તો અમે સમિતિ પાસેથી કશું લઈ શકયા જ ન હોત અને ૭૫ પાઉણ્ડ તો 'એક નવલકથા માટે ગમે તે લઈ શકે.' લોકો કૃતિ માટે ગુણવત્તાની અપેક્ષા રાખતા જ નથી. પરિસ્થિતિ અને લોકતિરસ્કાર વડે જ જીવવાનું હોય છે. લાંબા સમય પછી La Gloire વેપારી ધોરણનું બન્યું. ઑફિસના નોકરને બદલે હવે લેખ તંત્રી દ્વારા પાછો આવવાનો તેની હવે ખાત્રી. જો કોઈ સામયિક [મને ચલાવવ મળે તો તેમાંથી નાણાં મળવાના નથી. છતાં ત્યાં કંઈક હશે....

સમકાલીનો વિશે વાંચવાનો અને તેમનું વિવેચન કરવાનો ગેરલાભ પણ છે. જેમની તમે પ્રશંસા નહીં કરો

તેઓ અર્ધસમ્પ્રજ્ઞાતપણે બદલાખોર બનશે અને તમે જેમની પ્રશંસા કરશો તેઓ તમે જ્યારે કોઈ અન્યની કૃતિઓને સહેજ આશાસ્પદ ગણશો ત્યારે તરત ઇર્ષ્યાથી ભભૂકી ઊઠશે અને પછી પત્રચર્ચાઓ શરૂ થઈ જશે.

લિ. તમારો
એઝરા પાઉણ્ડ

૩

૩૧-૫-૨૦

પ્રિય એઝરા પાઉણ્ડ,

સવારે ૭–૩૦ ની ટ્રેન પકડવા હુ સ્ટેશને ગયો. ત્યા પહોચ્યા પછી મને કહેવામાં આવ્યુ કે થોડા સમય પહેલા ઉપડેલી ટ્રેન બીજી ટ્રેન સાથે અથડાઈ છે અને એટલા માટે આ ટ્રેન રદ કરવામા આવી છે. સદ્‌ભાગ્યે હું એ ટ્રેનમાં ન હતો. હડતાલને લીધે ત્રિયેસ્તે-પારી એકસપ્રેસ ટ્રેન પણ બંધ છે એ પણ જાણ્યું. ત્રિયેસ્તે અને ઉેઝનઝેનો વચ્ચે બે ટ્રેન દોડે છે, એક ૧૧–૩૦ વાગે ઉપડીને મધરાતે પહોચે છે અને બીજી પાચ વાગે ઉપડે, આખી રાત ગાડીમા ગાળવાની અને સવારે ૬ વાગે પહોચાડે. આ ગાડી મારે માટે અશકય. ઇગ્લેન્ડ અને આયર્લૅન્ડ જતી ગાડીમા આવવાનો મારો વિચાર છે પણ અત્યારે જવું લાભદાયક નથી. તમે ૧૨મી જૂન પછી લંડન જશો એમ હું માનુ છું. એમ હશે તો આપણે મળીશું એવી આશા રાખું છુ. Sirmione આવવા માટે તમારું આમંત્રણ સ્વીકારવા પાછળનો હેતુ તો તમને મળવાનો જ હતો, પણ તમને એ ભારે પડશે અને હું સેકન્ડ કલાસમાં આવીશ તો મને પણ ભારે પડશે. આ ગાડી રદ થઈ એના પરથી અહીંના રેલવેતંત્રનો તમને અંદાજ આવશે.

ઉત્તરની મુસાફરી કરવાના કારણો મારા આટલાં છે. દૂર જવા માટે લાંબી રજાઓની જરૂર છે (આનો અર્થ એવો નથી કે યુલિસિસને બાજુ પર રાખવી છે, પણ એ પૂરી કરવી છે.) આ શહેર વિશેની વાત બાજુ પર રાખીએ તો પણ છેલ્લા સાતેક મહિનાથી મારી સ્થિતિ સારી નથી. અગિયાર જણાથી ઘેરાયેલા મકાનમાં હું રહું છુ અને પેલા બે પ્રકરણ લખવા માટે શાંતિ અને પૂરતો સમય મળી શકતાં નથી. બીજું કારણ કપડાછે. મારી પાસે કપડાં જ નથી અને ખરીદી શકું એવી સ્થિતિ પણ નથી. ઘરનાઓ માટે સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડમાથી ખરીદેલાં કપડા હજુ સારાં છે. હું છુટ પણ મારા છોકરાના પહેરું છું (બે નંબરે એ મોટા છે, અને તેનો કોટ મને ખભા આગળથી સાકડો પડે છે. બીજી વસ્તુઓ મારા ભાઈની અને સાળાની છે. અહીં કશું ખરીદી શકાય એમ નથી. સૂટની કિંમત છસોથી આઠસો ફ્રાન્ક થાય છે. ખમીસની કિંમત પાંત્રીસ ફ્રાન્ક. મારી પાસે જે છે તેનાથી જ મારે ચલાવવાનું, એથી

વિશેષ કશું નહીં. અહીં આવ્યા પછી કોઈની સાથે મેં ખાસ વાત પણ કરી નથી. કાગળોના ઢગલા વચ્ચે રહેલી બે પથારીઓમાં હું મારો મોટા ભાગનો સમય વીતાવું છું. હું ૧૨–૨૨ વાગે ઘરની બહાર નીકળું છું, એની એ જ ગલીઓમાંથી રાબેતા મુજબ ચાલું છું, Daily mail ખરીદું છું, મારો ભાઈ અને મારી વહુ એ વાંચીને પરત કરી દે છે. સાંજે પણ આ જ પ્રકારે નીકળું છું. એક વખત હું એક થિયેટરમાં ઘૂસી ગયેલો. અહીં આગળ એક વખત મને જાહેર ભોજન સમારમ્ભમાં આમન્ત્રણ આપવામાં આવ્યું અને બીજે દિવસે ઇટાલીના યુદ્ધકાળામાં વીસ હજાર, દસ હજાર, કંઈ નહીં તો પાંચ હજાર લાયર આપવા માટે પત્ર આવ્યો. મારે કપડાં ખરીદવાં જ જોઈએ એટલે મને લાગે કે મારે ડબ્લીન ખરીદવા જવું જોઈએ.

ત્રીજું કારણ—અમે અહીં આવ્યા છીએ પછી મારાં બાળકો પથારીમાં સૂઈ શક્યાં નથી. કઠણ સોફા પર તેઓ આડાં પડે છે અને જુલાઈથી સપ્ટેમ્બર સુધીની આબોહવા બહુ કપરી હોય છે.

ચોથું કારણ—વિનિમયનો દર બદલાઈ રહ્યો છે. જો પાઉણ્ડની કિંમત સો અથવા નેવું રહે તો અહીંની મોંઘવારી સામે જીવી શકાય, મારી પાસે ઇઝ્લેન્ડની નોટો છે. આજે પાઉણ્ડની કિંમત ખાસ્સ છે અને મારો સાળો (બેંકમાં કેશિયરની નોકરી કરે છે) કહે છે કે હજુ ભાવ કપાવાના છે. જો તે પચાસે પહોંચે તો તો મારું આવી જ બનવાનું. જો હું સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડ જઉં તો ત્યાં હું કે મારું કુટુમ્બ રહી શકીએ એમ નથી: વળી વારંવાર સ્થળ બદલવાનો મને કંટાળો આવે છે. ૧૯૧૪ કરતાં મોંઘવારી આઠથી દસગણી વધી ગઈ છે.

અહીં હું વ્યાખ્યાનો આપી શકું (મોટા ભાગના લોકો મારી પાસેથી આ અપેક્ષા રાખે છે) સરકારે જે સ્કૂલને યુનિવર્સિટીની કક્ષા આપી છે ત્યાં હું ભણાવું છું. મારો પગાર અઠવાડિયાના ૭ કલાક માટે કલાક દીઠ ત્રણ પાઉણ્ડનો છે. આ નોકરી હું છોડી દઈશ કારણ કે એથી મારો સમય બગડે છે અને હું અકળાઈ જાઉં છું.

અહીં હું ફ્લેટ મેળવી શકતો નથી. તમારા હાથમાં વીસ ત્રીસ હજાર હોય તો જ તમે ફ્લેટની આશા રાખી શકો.

એટલે Circe લખવા માટે ત્રણ મહિના આયર્લૅન્ડમાં ગાળવા માગું છું. અહીં આગળ ઓકરોબરમાં સહકુટુંબ પાછો આવીશ (જો અમારા માટે ફ્લેટની સગવડ કોઈ કરી આપશે તો) અને જો બીજી સગવડ નહીં થાય તો બાકીનું પૂરું કરવા માટે એમને મૂકીને પાછો આવીશ.

૨૫મી જૂને મને ૬૨ પાઉન્ડ અને

દસ શિલીંગ મળશે અને જો મારો ન્યૂયોર્કનો પ્રકાશક અગાઉથી રકમ આપશે તો બીજા ૨૫ પાઉન્ડ. આ ૮૭ પાઉન્ડ ખલાસ થશે ત્યારે લગભગ ૨૫ મી સપ્ટેમ્બર આવી જશે અને ત્યારે બીજા પા. ૬૨-૧૦ મને મળશે. મારી વહુ અને બાળકો ગેલવેમા રહી શકશે. હું પણ ત્યા હોઈશ અથવા ડબ્લીનમા. આયર્લેન્ડમા સ્થિતિ સારી નથી એ પણ ત્યા નહીં જવા માટેનું કારણ છે. બીજાં પણ કારણો હોઈ શકે. પણ હુ ઇગ્લેંડમા કોઈ કિનારાના શહેરમા જઈ નહીં શકુ. જો હું આમ કરી શકું અને તમે જૂનના અંતમા લંડન આવો તો ઘણી વસ્તુઓ હુ પતાવી શકું. દા. ત. મારા એજન્ટને મળી પણ શકાય. આ ગોઠવણ તમને કેવી લાગે છે? જો મારે ફર્નિચર વેચી નાખવાનું થશે તો તે પણ વેચી દઈશ. એથી કરીનેય શાતિથી લખી શકાય છે ખરુ? The oxen of the Sun તમને સુરક્ષિત મળી ગઈ હશે એમ માની લઉં છું અને તમે લંડન અને ન્યૂયોર્ક મોકલાવી પણ હશે. આજે સવારે બીજી નકલ લાવવાનો હતો. મને બીક લાગે છે કે લિનાતી તમારા પર ચિડાઈ જશે. મેં એને ગઈ કાલે પત્ર લખ્યો, આજે રાતે Sirmioneમાં હું હોઈશ એ જણાવ્યું અને સાથે સાથે [illegible] મુલાકાત માટેનું તમારું [illegible] ચુ. તમે Poesi[illegible] પછી [illegible] મોકલી આપું?

આશા છે કે શ્રીમતી પાઉણ્ડની તબિયત સારી હશે. અત્યારે મારાથી નીકળી શકાતું નથી એનું મને લાગી આવે છે. પણ આપણે નિરાંતે પાછળથી મળીએ એ પણ વધુ સારું ગણાય.

પ્રકરણ સુરક્ષિત મળી જાય એટલે તરત જણાવજો.

ક્ષમાપના સાથે—

લિ તમારો
જેમ્સ જોય્સ

૪

ફેબ્રુ-૧૨, ૧૯૦૨

Paula Modersohn Beckerને

મારી પત્નીને તમે જે પત્ર લખ્યો તે વિશે મને થોડું કહેવાની રજા આપો; કારણ કે એ પત્ર મને પણ એટલો જ સ્પર્શે છે અને જો હું બ્રેમનમા ન હોત તો તમારી સાથે રૂબરૂમા આ વાત ચર્ચવાની તક મેળવી લેત... તમે શાના વિશે વાત કરો છો તેની મને ખબર નહી પડે એમ તમે માની લીધું? આમ જુઓ તો કશું જ બન્યું નથી અને આમ જુઓ તો ઘણું બધું બની ગયું છે. જે કઈ બની ગયું છે તેને તમે સ્વીકારવા માગતા નથી એ હકીકતને લીધે ગેરસમજૂતી થઈ છે. પહેલા જેમ હતું તેમ જ બધું છે અને છતાં પહેલાં જે હતું તેનાથી બધું જ જુદું છે. કલેરા માટેના પ્રેમને લીધે જો તમે કશું [illegible]ના માગતા હો તો જે [illegible] ગયું છે તે પામી

સો. આ વ્યક્તિ કઈ દિશામાં ગઈ છે તે જોવામાં તમારો પ્રેમ નિષ્ફળ નીવડ્યો છે, તે વ્યક્તિના વિપુલ વિકાસમાં મદદરૂપ આ પ્રેમ નીવડ્યો નથી, જે નવી નવી ક્ષિતિજોને આ વ્યક્તિ આંબી રહી છે તે ક્ષિતિજો પર પોતાને વિસ્તારી દેવામાં આ પ્રેમ નિષ્ફળ નીવડ્યો છે, તે વ્યક્તિના વિકાસમાં અમુક બિંદુ પર તેને શોધવાનું એ પ્રેમે હજુ બંધ કર્યું નથી, જે સૌન્દર્યને કલેરા વટાવી ગઈ છે તે નિશ્ચિત સૌન્દર્યને દુરાગ્રહથી જકડી રાખવા આ પ્રેમ માગે છે, એને બદલે હવે પછી આવનારા સાન્દર્યમાં સહભાગી થવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ.

જ્યારે તમે તમારી ડાયરીનાં પાનાં જોવા દીધાં હતા ત્યારે મને તમારામાં વિશ્વાસ જાગ્યો હતો, તમને શરૂઆતમાં કલેરાનો સ્વભાવ વિચિત્ર, અલગારી અને અનુપમ લાગ્યો હતો, જે એકાંત વિશે તમે કશું જાણતા જ ન હતા એનાથી એ છવાયેલી હતી, આ વ્યક્તિના જીવનમાં પ્રવેશ કરવાને માટે તમે આ તમારી શરૂઆતની મહત્ત્વની છાપને ભૂલી જવાને શક્ત બન્યા, કલેરાની ભિન્ન પ્રતિભા અને તેના એકાન્તને લીધે તમે તેને ચાહતા થયા, પ્રથમ એકાન્તનાં કારણો કરતાં આ એકાંતનાં કારણો તમે વધુ સારી રીતે તપાસી શકશો. શરૂઆતના એકાન્તને તમે વધુ વિરોધી બનીને જોયું ન હતું પણ એક પ્રકારની પ્રશંસાથી એને જોયું હતું. કલેરાના અનુભવો અત્યંત સન્નદ્ધતાથી અને દુર્દાન્તતાથી ભવિષ્ય જ્યાં અમને શોધતું આવવાનું છે તે વ્યક્તિત્વ સાથે ગૂંથાઈ ગયેલા હતા એ વાત જો તમારો પ્રેમ જાગૃત રહ્યો હોત તો તે જોઈ શક્યો હોત: પહેલવહેલી વખત મકાનને હૂંફાળું રાખવા માટે અને તેને રહેવા લાયક બનાવવા માટે અમારે તાપણામાં અમારી પાસે જે લાકડાં હતાં તે બધાં બાળી નાખવા પડેલાં. થોડા સમયના સાચા સુખની જેમ અમારી ચિંતાઓ, અમે અમારા ઘરની બહાર લઈ જઈ શકીએ એમ ન હતું એ પણ મારે તમને કહેવું પડે?...આકર્ષણનું કેન્દ્ર બદલાયાથી તમને અચરજ થાય છે? દર વખતે પોતાની પાસે જે છે તેને જોયા કરવા માટે અને તેને પોતાના અંકુશમાં રાખવા માટે તમારો પ્રેમ ઇચ્છા રાખે છે તો શું એ પ્રેમ અને એ મિત્રતા આટલા બધા વિશ્વાસહીન છે? તમે જો જૂની મિત્રતા શોધવા જશો તો હમેશા તમને નિરાશા જ સાંપડવાની છે, પણ જ્યારે કલેરાના આ નવા એકાન્તના દ્વાર તમને પામવા માટે આપોઆપ ઉઘડી જાય ત્યારે નવી મૈત્રી અનુભવવા માટે તમને આનંદ કેમ નથી થતો? હું પણ આ દ્વાર આગળ ખૂબ ધીરજપૂર્વક અને ગંભીર શ્રદ્ધા સાથે ઊભો છું, કારણ કે બે વ્યક્તિ વચ્ચેના સંબંધનું કર્તવ્ય સૌથી મોટું હું આને ગણું છું:

દસ શિલીંગ મળશે અને જો મારો ન્યૂયોર્કનો પ્રકાશક અગાઉથી રકમ આપશે તો બીજા ૨૫ પાઉન્ડ. આ ૮૭ પાઉન્ડ ખલાસ થશે ત્યારે લગભગ ૨૫ મી સપ્ટેમ્બર આવી જશે અને ત્યારે બીજા પા. ૬૨-૧૦ મને મળશે. મારી વહુ અને બાળકો ગેલવેમા રહી શકશે. હુ પણ ત્યા હોઈશ અથવા ડબ્લીનમા. આયર્લેન્ડમા સ્થિતિ સારી નથી એ પણ ત્યા નહી જવા માટેનુ કારણ છે. બીજાં પણ કારણો હોઈ શકે. પણ હુ ઇગ્લેંડમા કોઈ કિનારાના શહેરમા જઈ નહી શકુ. જો હુ આમ કરી શકુ અને તમે જૂનના અંતમા લડન આવો તો ઘણી વસ્તુઓ હુ પતાવી શકુ. દા. ત. મારા એજન્ટને મળી પણ શકાય. આ ગોઠવણ તમને કેવી લાગે છે? જો મારે ફર્નિચર વેચી નાખવાનુ થશે તો તે પણ વેચી દઈશ. એથી કરીનેય શાતિથી લખી શકાય છે ખરુ? The oxen of the Sun તમને સુરક્ષિત મળી ગઈ હશે એમ માની લઉં છુ અને તમે લંડન અને ન્યૂયોર્ક મોકલાવી પણ હશે. આજે સવારે બીજી નકલ લાવવાનો હતો. મને બીક લાગે છે કે લિનાતી તમારા પર ચિડાઈ જશે. મે એને ગઈ કાલે પત્ર લખ્યો, આજે રાતે Sirmioneમા હુ હોઈશ એ જણાવ્યુ અને સાથે સાથે અમારી મુલાકાત માટેનુ તમારુ સૂચન પણ જણાવ્યુ.

તમે Poesia જોઈ, કે પછી મોકલી આપુ?

આશા છે કે શ્રીમતી પાઉન્ડની તબિયત સારી હશે. અત્યારે મારાથી નીકળી શકાતુ નથી એનુ મને લાગી આવે છે. પણ આપણે નિરાતે પાછળ થી મળીએ એ પણ વધુ સારું ગણાય.

પ્રકરણ સુરક્ષિત મળી જાય એટલે તરત જણાવજો.

ક્ષમાપના સાથે—

વિ તમારો
જેમ્સ જોયસ

૪

ફેબ્રુ ૧૨, ૧૯૦૨

Paula Modersohn Beckerને

મારી પત્નીને તમે જે પત્ર લખ્યો તે વિશે મને થોડુ કહેવાની રજા આપો; કારણ કે એ પત્ર મને પણ એટલો જ સ્પર્શે છે અને જો હું પ્રેમનમા ન હોત તો તમારી સાથે રૂબરૂમા આ વાત ચર્ચવાની તક મેળવી લેત... તમે શાના વિશે વાત કરો છો તેની મને ખબર નહી પડે એમ તમે માની લીધુ? આમ જુઓ તો કશુ જ બન્યું નથી અને આમ જુઓ તો ઘણું બધું બની ગયુ છે. જે કઈ બની ગયુ છે તેને તમે સ્વીકારવા માગતા નથી એ હકીકતને લીધે ગેરસમજૂતી થઈ છે. પહેલા જેમ હતું તેમ જ બધું છે અને છતા પહેલા જે હતું તેનાથી બધુ જ જુદુ છે. કલેરા મારેના પ્રેમને લીધે જો તમે કશુ પણ કરવા માગતા હો તો જે કઈ ખોવાઈ ગયુ છે તે પામી

લો. આ વ્યક્તિ કઈ દિશામાં ગઈ છે તે જોવામાં તમારો પ્રેમ નિષ્ફળ નીવડયો છે, તે વ્યક્તિના વિપુલ વિકાસમાં મદદરૂપ આ પ્રેમ નીવડયો નથી, જે નવી નવી ક્ષિતિજોને આ વ્યક્તિ આંબી રહી છે તે ક્ષિતિજો પર પોતાને વિસ્તારી દેવામાં આ પ્રેમ નિષ્ફળ નીવડયો છે, તે વ્યક્તિના વિકાસમાં અમુક બિંદુ પર તેને શોધવાનું એ પ્રેમે હજુ બંધ કર્યું નથી, જે સૌન્દર્યને કલેરા વટાવી ગઈ છે તે નિશ્ચિત સૌન્દર્યને દુરાગ્રહથી જકડી રાખવા આ પ્રેમ માગે છે, એને બદલે હવે પછી આવનારા સાન્દર્યમાં સહભાગી થવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ.

જ્યારે તમે તમારી ડાયરીનાં પાનાં જોવા દીધાં હતા ત્યારે મને તમારામાં વિશ્વાસ જાગ્યો હતો, તમને શરૂઆતમાં કલેરાનો સ્વભાવ વિચિત્ર, અલગારી અને અનુપમ લાગ્યો હતો, જે એકાંત વિશે તમે કશું જાણતા જ ન હતા એનાથી એ છવાયેલો હતો, આ વ્યક્તિના જીવનમાં પ્રવેશ કરવાને માટે તમે આ તમારી શરૂઆતની મહત્ત્વની છાપને ભૂલી જવાને શક્ત બન્યા, કલેરાની ભિન્ન પ્રતિભા અને તેના એકાન્તને લીધે તમે તેને ચાહતા થયા, પ્રથમ એકાન્તનાં કારણો કરતાં આ એકાંતનાં કારણો તમે વધુ સારી રીતે તપાસી શકશો. શરૂઆતના એકાન્તને તમે વધુ વિરોધી બનીને જોયું ન હતું પણ એક પ્રકારની પ્રશંસાથી એને જોયું હતું. કલેરાના અનુભવો અત્યંત સન્નદ્ધતાથી અને દુર્દાન્તતાથી ભવિષ્ય જ્યાં અમને શોધતું આવવાનું છે તે વ્યક્તિત્વ સાથે ગૂંથાઈ ગયેલા હતા એ વાત જો તમારો પ્રેમ જાગૃત રહ્યો હોત તો તે જોઈ શકયો હોત: પહેલવહેલી વખત મકાનને હૂંફાળું રાખવા માટે અને તેને રહેવા લાયક બનાવવા માટે અમારે તાપણામાં અમારી પાસે જે લાકડાં હતાં તે બધાં બાળી નાખવા પડેલાં. થોડા સમયના સાચા સુખની જેમ અમારી ચિંતાઓ, અમે અમારા ઘરની બહાર લઈ જઈ શકીએ એમ ન હતું એ પણ મારે તમને કહેવું પડે?...આકર્ષણનું કેન્દ્ર બદલાયાથી તમને અચરજ થાય છે? દર વખતે પોતાની પાસે જે છે તેને જોયા કરવા માટે અને તેને પોતાના અંકુશમાં રાખવા માટે તમારો પ્રેમ ઇચ્છા રાખે છે તો શું એ પ્રેમ અને એ મિત્રતા આટલા બધા વિશ્વાસહીન છે? તમે જો જૂની મિત્રતા શોધવા જશો તો હમેશા તમને નિરાશા જ સાંપડવાની છે, પણ જ્યારે કલેરાના આ નવા એકાન્તના દ્વાર તમને પામવા માટે આપોઆપ ઉઘડી જાય ત્યારે નવી મૈત્રી અનુભવવા માટે તમને આનંદ કેમ નથી થતો? હું પણ આ દ્વાર આગળ ખૂબ ધીરજપૂર્વક અને ગંભીર શ્રદ્ધા સાથે ઊભો છું, કારણ કે બે વ્યક્તિ વચ્ચેના સંબંધનું કર્તવ્ય સૌથી મોટું હું આને ગણું છું:

સામાના એકાન્તની દરેકે રક્ષા કરવી જોઈએ.... જ્યારે તમે કલેરાના પરિચયમા આવેલા તે સમયને યાદ કરો. ત્યારે હૃદયના દ્વાર ક્યારે ઉઘડે એટલા માટે તમારા પ્રેમે પ્રતીક્ષા કરી હતી, આજે જેનો પરિચય આપણને નથી એ બધી વાતો જે દિવાલો પાછળ પાછળ સાકાર થઈ રહી છે તેની આજુબાજુ એ જ પ્રેમ આજે ઉત્કટતા પૂર્વક વીંટળાઈ રહ્યો છે, એ વાતો, વિશે તમારી જેમ હું પણ બહુ ઓછુ જાણું છું—મને માત્ર એટલો વિશ્વાસ છે કે એ બધું મને ઉત્કટતાથી અને નિકટતાથી સ્પર્શે ,છે, એકાદ દિવસ એ બધું મારી આગળ પ્રકટ થશે. તમારો પ્રેમ આ વિશ્વાસ ધરાવી શકે એમ નથી? આ જ વિશ્વાસમાથી જીવનમા આનંદ પ્રકટવાનો, એ આનંદ વડે જ આ વિશ્વાસ હ્રસ્વ થયા વિના ટકી રહેશે.

—રિલ્કે

અનુ : શિરીષ પંચાલ

'ઊહાપોહ' વિશેની માહિતી

પ્રકાશન સ્થળ : ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨

પ્રકાશન અવધિ : માસિક

મુદ્રકનું નામ : સૌ. ઉષા સુરેશ જોષી

નાગરિકતા : ભારતીય

સરનામું : ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨

પ્રકાશકનું નામ
નાગરિકતા
સરનામું } ઉપર પ્રમાણે

તંત્રીઓ : સૌ. ઉષા જોષી (ભારતીય) ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨

જયન્ત પારેખ, (ભારતીય) A/20, અમિતા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ-૭૭ AS

રસિક શાહ, (ભારતીય) 'વિનોદ', રાયચંદ રોડ, ગોવાલિયા ટેંક મુંબઈ-૨૬

સામયિકના માલિક : સૌ. ઉષા સુરેશ જોષી

સરનામું : ઉપર પ્રમાણે

હું, સૌ. ઉષા સુરેશ જોષી આથી જાહેર કરું છું કે ઉપરની વીગતો મારી જાણ પ્રમાણે સાચી છે.

૧૧-૩-૭૧ સૌ. ઉષા જોષી

Regd No G

A genius, so noble observers of men suppose
Is often doomed to ruin —
No !– If the period creates no great men for itself
Then the man will create himself a great period !—

—Rilke

માલિક તથા [illegible] યજ્ઞ મુદ્રિકા, હુજરાતપાગ, વડોદરા-૧ આ છાપીને
ન્યૂ-૪, અધ્યાપક મીર પ્રતાપરાજ વડોદરા ૨ થી પ્રગટ કર્યુ

ઉડાપોડ-૨૦

ઊહાપોહ ૨૦

એપ્રિલ ૧૯૭૧
વર્ષ ૨ અંક ૮

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
૭૫-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
રાધવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ,
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS.

રોકડેથી લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ,
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ'
રાધવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

પોકેટ બુક સેંટર,
જ્યોતિસંઘ સામે,
રિલિફ રોડ,
અમદાવાદ-૧

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવાં. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

જાહેરખબરના દર

એક પાનના રૂા. ૧૦૦, અંદરનું પૂઠું રૂા. ૧૫૦, છેલ્લું પૂઠું રૂા. ૨૦૦
વાર્ષિક લવાજમ રૂા. ૫

'ઊહાપોહ' દર મહિનાની બાવીસમીએ પ્રગટ થાય છે

બે કવિતા

પાનખર

સાંકડી ગલીના અધવચાળ અશ્વ ઢળી પડ્યો
પાંદડાં પડે એની ઉપર
આપણો પ્રેમ ધ્રૂજે થરથર
અને સાથે સૂર્ય પણ.

રાતો અશ્વ

જૂઠાણાંના ચકડોળમાં
તારા સ્મિતનો રાતો અશ્વ
ગોળ ગોળ ઘૂમે
અને હું વાસ્તવના ઉદાસ ચાબુક સાથે
ખોડાયેલો ખડો રહું
અને મારે કશું કહેવાનું નથી,
તારું સ્મિત
મારી ચારેય ટીકાઓ જેટલું સાચ્ચું છે.

Jacques Pre'evet
અનુ: રાધેશ્યામ શર્મા

વગડો

ભરત નાયક

દેરાની ટોચે તગડો ઘડ્યો બેઠો છે. દેરામાં ઘુંમટ વચ્ચે વાગરું ઊંધે માથે ઝોલાં ખાય છે. તગડા ઘડ્યાની આંખો ક્યાંક ખોવાયેલી છે. આ આંખોમાં સામેના ઝાડની ડાળે લટકતું સફેદ હાડપિંજર, એની પાછળ અનેક ઝાડવાંથી લચેલો લીલો વગડો અને એ વગડા પર ઝળૂંબેલા ભૂરા આકાશ નો રંગ ચૂપચાપ પડ્યો છે.

ઊંધે માથે ઝોલા ખાતું વાગરું એક દેરાની બહાર ધસી આવી સામેના હાડપિંજરને ભટકાઈ ઘડ્યાના માથા પર ચકરાવા મંડ્યું. ઘડ્યો ઊભો થઈ ગયો, પૂંછડી ઉછાળતો...

તળાવડી-કિનારની કાંટાળી વાડામાં ઊભેલી આંબલી હમણાં તો શાંત છે. આખો દા'ડો વાંદરીઓના નાનાં ભૂલકાં એને આખી હચમચાવી મૂકે—એક, એક હાથે ઝોલાં ખાય, બીજું, બીજા ઉપર કૂદકો લગાવે, ત્રીજું ડાળીએ ડાળીએ ભૂસકા મારતું બધેબધ ફરી વળી કોઈક જોડે બાથોડિયાં ભરે. આ બધાં અચવિચીંયાઓથી વાજ આવી જાય ત્યારે આંબલી ઉપર ખૂણેના ખૂંપારે બેઠેલો બુઢ્ઢો ઘડ્યો અચૂક દાંતિયા કાટે—બેંક...બેંબેંક બેંક...આ બુઢ્ઢા ઘડ્યાની આંખમાં અત્યારે ઊંઘને બદલે જાડો જાડો આંસુનો થર બાઝયો છે. એક બચ્ચું એની માની છાતીએ વળગી ધાવે છે— સાથે એના આંગળાં પડખે ઘસતું જાય છે.

અડધી રાત વીતી કે આ આંબલી ઉપર કોઈક વાંદરો એક વાંદરીને કાનમાં-ગળામા-બગલમા પોતાનું માથું ઘસે છે—નીચે કાંટાળા ઝાંખરાંમાંથી નીકળી સાપ દરમાં હળવે હળવે ગરકી રહ્યો છે, તળાવડી તંદ્રામાં જ હવાના વજનથી પીડાતી હોય એમ ઝીણું ઝીણું કણુસે છે...ઉપર ચીબાવલા તારલા વાદળું ઊડાવીને આંખો એકબીજા સામું મર્મમાં મીંચકારી પાછા ઓઢોમોઢો કરી સૂઈ જાય છે. બુઢ્ઢા ઘડ્યાની નજર આ બંને વાંદરા-વાંદરીને લાચારીથી તાકી રહી છે—

તળાવડી-કિનારે કૂતરો ગરદન તાણી રડવા મંડયો એ તરફ ભૂંડો નજર ફેરવી લે છે. તળાવડીના ઉપલાણમાં બેચાર શિયાળવાં મરેલી ગાયના હાડકાં ચૂસીને ઢીલાંઢબ થઈ પડયા છે. તમરાંઓ ઘોરે છે.

વાંદરા-વાંદરીથી દશ જ હાથ છેટે તગડો ધડયો આવી ઊભો—એકદમ ટટાર, પૂંછડી એની તંગ બની ઊંચી થઈ ગઈ, દાંત બહાર ખેંચાઈ આવ્યા, આંખો સળગી ઊઠી... પોતાનો પંજો હવામાં વીંઝી ચૂપકીથી પેલા બે તરફ સરકતો ધસી, 'ખાક' બરાડી બંનેના માથા પર એણે દાંત અફાળ્યા, બે હાથે બે માથા અફાળ્યા— 'ફટાક'...

'ધુબાક...' પાણીમાંથી કૂદ્યું. તળાવડી બેઠી થઈ ગઈ. પાણીને તળિયે જઈ સૂતેલો ચાંદો તરંગો ઠેકતો ભાગવા મંડયો. માછલીઓ પાણીમાં ઊંડે ભાગી. કિનારે માટીના પોલાણ તરફ કરચલાઓ વાંકાં વાંકાં નાઠાં, દરમાં ભરાઈ ગયા.

વળતા દિવસના સૂરજે જોયું તળાવડીના રાતાચોળ લોહિયાળ પાણીમાં એકબીજાને વળગેલા, ફુગાઈને ઉપર તરી આવેલા બે પ્રેમીઓ * *

સવારથી જ કાગડાઓએ કકલાણ મચાવી. થોકબંધ નવા નવા આવ્યે ગયા અને આંબલીની ચોગરદમ ચકરાવો લેતા રહ્યા. રાતવાળો કૂતરો જોશમાં ધસી આવી કિનારા આગળ ઊભો ઊભો બહાદુરીથી ભસવા લાગ્યો.

તળાવડીને સામે કિનારેનું સસલું દરનું માર્યું ઝટ પોલાણમાં પાછું ભરાઈ બેઠું. પાણીની સપાટી પર આવી વચ્ચે વચ્ચે માછલીઓ વિસ્મયથી ડોકિયું કરતી અને તરત જ છળી મરીને વળી ઊંડે ગરકી જતી.

આથમતી બપોરનો સૂરજ પશ્ચિમ ગમી ભાગતો રહ્યો, પણ અકળામણભરી આંખે વળી વળી નીચેની તળાવડી તરફ જોઈ લેવાનું એ ચૂકતો નથી. હવા પર સવાર થઈ સમડીઓ વર્તુળાકારે આ વિસ્તાર ઉપર ચક્કર માર્યે જાય છે— ભૂરા આવરણને ભેદી એમનો તીણો અવાજ નીચે વેરાતો જાય. કયારેક કયાંકથી વાદળું આભણી ખેંચાઈ આવી સૂરજ પર આસ્તે આસ્તે ઢંકાતું જાય અને તેમ તેમ વગડાની લીલી ટોચો પર ઢોળાયેલા તડકાને અંધારું આવરતું જાય—ફરી સૂરજ પરથી વાદળું ખસતું જાય અને અંધારું પૂંછળ તડકો ગબેડી મારતો વગડાની લીલી ટોચ પર ફેલાતો જાય.

પાણીમાં ડૂબેલા આકાશની ભીની ભીની ગમગીની વચ્ચે પાણીના લાલ કફનથી વીંટળાયેલું વાંદરાં—વાંદરીનું મડદું તળાવડીમાં એક જ જગાએ— નાંગરેલી હોડી જેવું—ડબકડોયાં થયા કરે છે. કિનારે કિનારેથી પાણીમાં વિસ્તરેલી ઝાડવાંઓની કાળી છાયા, મરદાના રાતા રંગમાં આણાદ ભળી ગયેલો કકરો લાલ રંગ તાકયા કરે છે * *

રાતના અંધારામાં તળાવડી કિનારે બે આંખો દેવતા જેવી તગતગી. તળાવડીમાં પાણીના ખખડવાનો અવાજ થયો. એક કો'લી પાણીને કાપતી આગળ ધપી. મડદા પાસે આવતાં જ એના ભૂખાળવા જડબામાં મડદાની ચામડી દબાવી કિનારા તરફ પાછી વળી. કિનારે જઈ જેવી એ ઊભી કે બેચાર કો'લા એની પાસે ધસી આવ્યા. થોડી ઝપાઝપી-ચીસો અને ખળભળેલા વાતાવરણમાં ઊડેલી ધૂળો વચ્ચેથી દડબડ દડબડ ભાગી જતા કો'લાઓને, કો'લી હાફતી જીભે જોતી રહી—તાજી જ વિઆએલી કો'લીના ઝનનથી પેલા બેચાર કો'લાને ભાગતા ભારે પડી.

ઢસડતી, ઝાડના ભોયથી અદ્ધર ઊંચકાઈ આવેલા જાડા એક મૂળિયા આગળ મડદાને લાવી કો'લીએ લાળા પાડી. મૂળિયા નીચેના દરમા એક બીજા પર અળસિયાની જેમ સળવળતા—હાંફતા બચ્ચાં માનો અવાજ સાંભળી ચીંચકારવા લાગ્યા. થોડી જ વારમાં કો'લો ત્યા દોડી આવી પોતાની કો'લીને મડદું ખોતરતી જોઈ કથ્થાગરું મોઢું બનાવી, મડદાને સુંઘી લઈ એને અનુસરવા લાગ્યો. વાદરા–વાંદરીને બન્ને સામસામે ફેરવા મારે તાણુવા લાગ્યા. ઠીક ઠીક હાંફ્યા ત્યારે પેલા બે પ્રેમી બાથમાંથી છૂટા પડ્યા–પેટમાથી એમનાં આંતરડાઓ બહાર કૂદી આવ્યાં.

ફૂંફાડા મારતો વાયરો વગડામાં દોડી ગયો. વગડો આખો ખળભળી ઊઠ્યો. આકાશમાં વાદળાંઓ આથમણી પા ભાગ્યા....

- છેક મોડી રાતે ચાંદો ખીલ્યો. વગડામાં નિતરા પાણી જેવી ચાંદની ફરી વળી—જંગલ ઝાડીઓનાં પાંદડાં-ઝાંખરામાથી ચળાઈને ભૂખરી ભોંયે ફોરાં ટપકાવતી, આઘેના તળાવના ખૂણે કોઈ કૂંપરીમાં પુરાયેલી ભમરીના રૂદને કાન માંડતી, બાવળિયે ઉદાસ બેઠેલા ઘુવડને ચંપાતા પગલે પાછળથી આવી આંખો દબાવી ખડખડાટ હસાવતી, કાંટેકાટામાં પરોવાઈ વાડમાં સૂતેલા અંધકારને આલિંગતી, ખખડી ગયેલા પેલા દે'રાની છત-તિરાડથી પ્રવેશી શિવ-લિંગ પર ઝૂલતા કરોળિયા જાળે રૂપેરી સરગમ રેલાવતી, એ દે'રાની સામેના ઝાડની ડાળે લટકતા હાડપિંજરની પાંસળીઓમાં ગળાઈને તીચેની ભોંયે જાળ બિછાવતી—બધે બધ ફરી વળી - -

આજનો વહેલી સવારનો લાલચટ્ટ રંગ—કોઈ ગોરીની પાનીએ કારો લાગતા ફૂટતી લોહીની દૂદેડી જેવો —પેલી ગમના બાવળિયા-ઝૂંડની પાછળ ભૂરા આભમાં ઢબૂરાયેલી સફેદ વાદળીઓમાં કલવાઈ રહ્યો. હવાને વીંઝતા વાગર આમતેમ ભાગી ગયા. કાગડાઓનાં પ્રભાતિયા આરંભાયાં વડલા પર. ઠરતી ચાંદનીનો રાખોડી રંગ પાંખોથી ખંખેરતા બગલાંઓનાં ચેરાંબલા - ઉપર વિચિત્ર કલરવ ઊગ્યા. રાતી કરેણુ પર ચકલાંઓનો

અહીં સળવળ્યો. પેલી તરફના એકલા ઊભેલા ખેત્રણ તાડોમાંના એક તાડ પર બે ગીધડાં અઘોરી જેવા હજી આંખો દબાવી ઝાકાં ખાતાં હતાં.

જોત જોતામાં તો લાલચટ્ટ રંગ વાદળીઓમાંથી નીતર્યો. બાવળ પર ઝિલાયો—એકે એક કાંટા પરથી એ રંગના બુંદો નીચે ટપકયાં...થોડી પળો પછી જો રંગનું એ પૂર જાય રેલ્યું—લાલમ્ લાલ બધે. બોળિયા બાવળો પર ઠેર ઠેર ઊંધા લટકતા નમૂનેદાર સુગરીના માળાઓ રંગાઈ ગયા, ત્યારે કુતૂહલથી સુગરીનાં બે બચ્ચાંઓને આ ઊંધી દુનિયા દેખી ડોકિયાં પાછાં ખેંચી લેતા જોઈ પીળા પીળા દાંત દેખાડતો સૂરજ હસી હસી બેવડ વળી ગયો.

રાફડા ગમી કીડીઓની લાંબી કતાર હળવે.હળવે સરકતી જતી હતી. કેટલીક કીડીઓનું જૂથ પેલા પ્રેમીઓનાં આંતરડાના ઝીણા એક કટકાને ખેંચ્યે જતું હતું. આ જૂથની પાછળ ખાસ્સું. લાંબુ સરઘસ. આગળ પણ દોડધામ. સામ સામેથી કીડીઓ ઝપાટાબંધ દોડતી આવી. એકમેકને અથડાય, મોઢે મોઢું, સૂંઘે, કશુંક ગૂસપૂસ જેવું કરે ને જોશભેર પોતપોતાને રસ્તે પસાર થઈ જાય.

તાડ પરથી અઘોરીઓમાંનો એક ગીધડો આ તરફ ઊડી આવી લાંબુ આંતરડું ઊંચકી ભાગ્યો, બીજો બદમાશ એની પાછળ પાછળ ભાગ પડાવવા દોડયો.

નજદીકની ઝાડીમાં હવા ફફડી ઊઠી. ટચૂકડો કાળો કોશી સમડીની પાછળ પડી ખુન્નસથી ચાંચો મારી મારી એના પીંછા ખેરવતો હતો—દે માર દે માર, ભાગે જ જાય બન્ને. કાળો કોશી ભારે ગઠિયો, પીછો છોડે જ નહીં ને!

ગુંદી પર કાંચીડાએ અદ્ધર ઊંચકેલી ડોકને પાસેથી જ ખરી જતા પીંછાને જોઈ વધુ ઊંચકી, બોચી દુઃખી આવતા ડોક નીચી નમાવી દીધી—ગળામાંની લબડતી એની લાલ ચામડી હાલીને સંકાચાઈ ગઈ. ને સામે બેઠેલા જંતુને જોતાં કરમાયેલી આંખમાં ચમક લાવી એના પર તરાપ મારી.

આ દરમ્યાન એ ગુંદીની બાજુમાં આવેલા કેડાના ઝાડ પરની ખલેડીએ એક ડાળથી બીજીએ કૂદકો માર્યો. કેડા ઉપર ઊભી રહી. એના ઝીણકા પગ નીચે એ હાલતું કેડું એવડું—મસમોટું પૃથ્વીના ગોળા જેવડું—ગોળ લાગ્યું તે બીંને ત્યાંથી એ લપસી. 'ભોદ' દઈને ભોંયે પટકાઈ. ધૂળ ખંખેરી બીજી જ ઘડી દૂર દોડી જઈ જાણે કાંઈ જ નવું નથી બન્યું એવું ભોંઠપ છુપાવતું ડાચકું મેં રાખી "પીક-પીક પીક...પીક..." કરી કરી પૂંછડીને પટપટ ઊંચી કરવા મંડી. પછી હળવું. હળવું થોડું ચાલી, બે પગો પર ઊભડક બેસીને આગલા બે પગો ઝીણા જડબામાં નાંખી કશુંક ચાવવા લાગી **

આજ મળસ્કેથી જ આંબલીયે જાગી ગઈ હતી. ઉપર વસતા વાંદરાઓ ચપોચપ ઉતરવા લાગ્યા. આંબલીના થડના છાલની ઊપસી આવેલી પોપડીઓ વચ્ચે આડાતેડા પડેલા ચીરામાંથી લાકડાની વહેર જેવું ઊડતું રહ્યું...

ઓલી ગમના ઉપલાણ ભણી ચાલ્યે જતા વાંદરોને, આંબલીની હજીયે હલ્યા કરતી ડાળીઓ જોતી રહી. એની ધૂળિયાળી પત્તીઓ પરનું આભલું— કરોળિયાના ઘટ્ટ જાળા જેવું—ધીમે ધીમે ધબકતુ રહ્યું...

ઉપલાણમાં વાંદરા-વાંદરીઓ ચાલ્યા જાય છે. માની છાતીએ ચોંટી ધાવતું કોઈ બચ્ચું કયારેક બી'તા બી'તા આંખો ખોલે ત્યારે માના સૂનમુન ભારેખમ મોને ને સાથે સાથે ઉપરના ઝાડવાઓની પાછળ ને પાછળ સરકયે જતી લચેલી ઘટાને જોઈ લે છે અને ફરી આંખો મીંચી દેતા એની માના ચાલવાથી હિલોળાતુ આંખમાં મીઠી લ્હેરકી ભરીને ચૂપચાપ સુઈ જાય છે. બેચાર ભૂલકાં તો ઠેકડા મારતા મારતા સૌની આગળ નીકળી જઈ કાઢાકાઢીની રમતે ચડયા છે. એમાંનું એક તો દાદા જેવું વચ્ચે આવતા કોઈક ઝાડોની ડાળી ડાળીએ કૂદાકૂદ કરી ખલેડીઓને અટકચાળુંયે કરી આવે છે.

વાદરોની આ વણજાર હવે થંભે છે. ખાડા-ટેકરાં અને પછી સૂતેલા સરિયામ ખુલ્લા મેદાનો, ખાસ્સું મોટું આંબાનું ઝાડ, પડખે પાણીનો ઝરો ને પછી હિલોળા લેતા ઘાસિયા, ઘાસિયાની ક્ષિતિજેની પાર ફેલાયેલી ઊછળીને અધ્ધર થીજી ગયેલા દરિયાનાં મોજાંઓ જેવી ડુંગરોની હારમાળા—બસ આ જ આંબા ઉપર મુકામ જમાવવાનું બધાં નક્કી કરે છે.

સઘળાં ચાલી ગયા છે પણ આ તરફ આંબલી ઉપર હજીયે બુઢ્ઢો ઘડચો પોતાની જગાએ હાંગણુહંગણુ કરે છે. 'તમ તમારે જાવ હું આવું છું.' એવી કોઈ સરદારી અદામાં સૌને રવાના કરતાં કરતાં જ એક નરદમ ભીની નજર બુઢ્ઢાએ એની સામે બેઠેલા તખડા ઘડચા પર ઢાલવેલી ત્યારે એ ઘડચાને પોકે પોકે બુઢ્ઢાની કાંધ પર માથું નાંખી રોઈ નાંખવાનું મન થયેલું. પણ કોઈક ગુમાન આડું આવ્યું તે ફરીથી એની આંખો સળગી ઊઠેલી. જેમાં બધાં આંસુ ભસ્મીભૂત. એને આવી રીતે સૂનો પાડી દઈ બીજા બધાંની જેમ ટોળી બહાર કાઢી મૂકીને ચાલી જવા આ બુઢ્ઢાનો જીવ શું ચાલતો નહોતો તે આંબલી ઉપર હજીયે પોતાની જગાએ કંઈક હાંગણુહંગણુ કર્યા કરે છે?

આખરે બુઢ્ઢો આંબલીથી હેઠે ઉતર્યો. તળાવડી તરફ તાકી લીધું. આંબલી—થડે જરા પૂંછડું ઘસી લીધું, પછી એ ચાલ્યો. પાછળ ફરી જોયું નહોતું તો પણ એનાથી જોવાઈ ગયું. એની આંખોમાં પુરાયેલો પેલો આંસુ-

થર પાછો પીગળ્યો કે શું—બે તરડાઇને આંખોથી નીચોવાયેલી એનાં આંસુ ધૂળમાં દટાઈ ગયાં. એ ચાલતો હતો કે કેમ એનુંયે એને ભાન નહોતું—આંબલીની બે બેટકી, પાતળી ડાળી સાથે ઝૂલતી એના મોંમાંથી ક્યારે નીકળી પડેલી અને મોં એનું વંકાઈને ક્યારે ખુલ્લું જ રહી ગયેલું એનું સિક્કે એને ભાન નહોતું.

પોતાની ટોળકીના આંબાવાળા નવા રહેઠાણુ આગળ આવી ચૂપચાપ બધાંથી અળગો એક ખૂંપારામાં જઈ બુઠ્ઠો બેસી ગયો. ડાળીને અઢેલી આડો પડી ઉપરના ઝૂલતા પત્તા વચ્ચે સફેદ રેશમી જાળામાં ફસાઈ ગયેલા આકાશને તાકી રહ્યો * *

સૂરજ ઢળ્યો. અંધારું ઓઢી વગડો સૂવાની મથામણ કરે છે. તમરા-કંસારીઓની એકસામટી સતત ચીસો —વચ્ચે વચ્ચે શિયાળવાની લાળી—પવનના સૂસવાટામાં ક્યારેક તણાઈ આવતો દૈરામાં બેવડ વળી ગયેલી ભીંત પરની પલવડીનો પીટ્પીટપીટ પીટ્ટટ્ તીણો પડઘો....અંધારી રાતની વેળાએ આઘેરી સીમથી એક હાથમાં ડાંગ ને બીજા હાથે ફાનસ ડોલાવતો કોઈ માણસ ચાલ્યો જતો હોય અને ડોલતા ફાનસના અજવાળાથી પડખેની વાડ પર કાટખૂણે તરડાયેલ એના પડછાયાના કદાવર પગો ધડીમ્–ધડીમ્ જેવું બજાવતા ચપોચપ ચાલતા હોય ત્યારે ત્યાંથી દોટ મૂકી ફફડતા શ્વાસોને પાંખ બનાવી ઊડી જવાનું મન એ માણસને થાય એવું મન આ વગડાને આજે થતું હતું. અંધારું, વગડો સાથે વધુ જોરથી તાણી ઓઢી લેતો, પોતાના શ્વાસોમાં તરફડતા છાતીના ધબકારાને જોતો પડી રહ્યો...

મોડી રાતે પવનની ભરતી શરૂ થઈ. આખો વગડો વિશાળ સાગરપટ બની ગયો. આવેથી ગડગડતાં વાદળો જેવો ઘેરો પવન આ તરફની આંબલી લગણ આવતા પ્રચંડ ઉછળતાં મોજાંઓ જેવો સૂસવાટો કરી ઉછળી ઊઠે—આખો વગડો હચમચી ઊઠે. એક પછી એક હવાનાં મોજાંઓ ઝાડવાંની સપાટી પર ફંગોળાતાં ગયાં—તમરા કંસારીના અવાજો દૂર તણાઈ ગયા, માળામાં પંખીઓ વધુ જકડાઈ રહ્યાં.

પછી તો કંઈ કેટલાયે ગોળા આકાશમાં ગબડ્યા. ધો–ધો–ધો ધોધમાર તૂટી પડ્યો વરસાદ અને થોડીવારમાં તો ધૂળની ડમરીઓ પાછળ મૂકીને દૂર નીકળી ચૂકેલા ઘોડેસ્વારો જેવો વાદળાંઓમાં લપાઈને વરસાદ ક્યાંય ગાયબ !

વરસાદનાં ટીપાં વગડાના લીના વાનેથી નીતરવા લાગ્યાં. ડો'ળા પાણીના રેલાઓ જમીન પર વાંકાચૂંકા દોડવા લાગ્યા. આ શું અચાનક બની ગયું એવી પ્રશ્નભરી પંખીની આંખો માળા બહાર ડોકાવા લાગી. તમરાઓ હબકાઈ ગયેલા એટલે બમણો શોર

મચાવી પોતાના ડરને દબાવવા મથી રહ્યા.

વૃક્ષો વૃક્ષો વચ્ચે થીજી ગયેલાં અંધારા ઉપર આગિયાઓની ચળકતી ઝબૂક ઝબૂક લિપિઓ ચિતરાયેલી, આમલી પર બેઠેલા ઘડયાએ વાંચી હોવી જોઈએ, એ હળવે થયે જતો હતો. આંબલીમાં ડાળી ડાળીએ ઝમી ચૂકેલા સનકાર, તરફ એનું ધ્યાન પણ હવે રહ્યું નથી.

રાતની પાછલી પો'રે તો ઝીણુ ઝીણું રેશમી ચાદરણું વરસ્યું. તળાવડી કિનારેના એક ખાબોચિયામાં સસલાએ મોઢું ડોકાવ્યું. અંદરનું રૂપેરી કિરણોનું ઘાસ ચળકતું જોઈને સસલાએ બેત્રણ વાર પોતાનુ માથું હલાવ્યું. એટલું તો ખુશ થઈ ઊઠયું—સીધી બેચાર ગુલાટ લગાવી દીધી. આમતેમ ખાબોચિયાં ફરતે થોડા ઠેકડા માર્યા. ફરી ખાબોચિયામાં પોતાની રૂપેરી મૂછો જોઈ ખડખડ હસવા લાગ્યું. આંબલી તરફ ભાગ્યું. એકદમ થંભી ગયું. આંખો ઝીણી કરી એણે સામે જોયું. નાની એક દેડકી લીલપણના ગળામાં અટકી ગઈ હતી. એની નાની આંખોમાં—ગળાની પાતળી ચામડી ફૂલીને તંગ થઈ ગઈ હતી—ફાટેલા ડોળા, રુંધાયેલો શ્વાસ, ગૂંગળાતી પૂંછડીનો અમળાટ જોઈને સસલું ફરી ખડખડ હસી પડ્યું. ભાગ્યું

આંબલીથી ઉતરી તગડો ઘડયો ભટકતો ભટકતો ક્યાંનો ક્યાં નીકળી પડયો. એની આંખોમાં હજીયે વૃક્ષો વૃક્ષો વચ્ચે થીજી ગયેલા અંધારા ઉપર આગિયાઓની ચળકતી ઝબૂક ઝબૂક લિપિ ચીતરાયેલી, તર્યા કરતી હતી.

બાજુની વાડમાં સુક્કા પાંદડાંનો ભૂંજાયેલા પાપડ જેવો અવાજ ઘડયાને કાને પડયો. એ તરફ જોયું. 'સૂતરની આંટી જેવી બનાવી નાગ–નાગણ એક બીજાને વીંટળાઈ કેલિ કરતા હતા.' નજર ત્યાંથી ખેંચી ઘડયો સામેની ભીંડી પર સડસડાટ ચઢી ગયો. આડી એક ડાળ પર પૂંછડી ઝૂલાવતો બેઠો– એની સામેથી માખી ઉપર સવાર થયેલો માખો પસાર થઈ ગયો. ભીંડીની કાબરોએ એના બેસવાની સાથે જ કલબલાટ મચાવી દીધો. એની આંખોમાં ખીજ તરી આવી. કરડાકીથી એ બધાં તરફ જોયું—સામેથી ઊડી જતી કાબર તરફ તો પોતાના મોં સામે હવામાં પંજો વીંઝી દાંતિયાયે કર્યા.

કંટાળીને ભીંડીથી ઉતરી એ આગળ ચાલ્યો. તિરાડવાળી ભોંય પાસે લક્કડકાળા મંકોડા સાપની કાંચળી ખેંચતા હતા. ઘડયાના પગરવથી એ બધાં હાંફળાફાંફળા આમતેમ દોડયા. કાંચળીને મસળી—ફેંકી એ આગળ ચાલ્યો. થોડું ચાલતા પાછળથી એની તરફ ધસી આવતા એક સામટાં કાગડાઓના હાકોટા સાંભળ્યા, એણે પાછું વળી જોયું—

કાગડાનું ટોળું ભાગે જતાં કાગડા પર વારે વારે ઝનૂનથી તૂટી પડતું હતું. કાગડાઓએ ચાંચો મારી મારી એનું માથું પીંખી નાખ્યું હતું. ફાટી ચાંચે ચીસ નાખતો એ કાગડો આમતેમ વલખાં મારતો ઊડતો હતો. જીવલેણ ભાગતો એ કાંટાની એક ફાંસમાં ફસાઈ ગયો. પાંખો એણે વીંઝી, જોરથી કાંટા પાંખમાંથી આરપાર ફૂટી નીકળ્યા, લોહીથી ખરડાયેલા. તરડાયેલી છેલ્લી એક ચીસ ફેંકી ફાંસમાં જ એ ઊંધે માથે લથડી પડયો.

ઘડયાએ મેં ફેરવી લીધું * *

આકાશ આખું ઊખડી ગયું. પોશે પોશે પીળો તડકો ઝાડવા ઉપર ઢોળાયો. આભને તાકતો તડકો ઘાસિયામાં લેટી રહ્યો. ઘાસ પર પતંગિયાઓ સરકતા રહ્યા. એકાદું પતંગિયું હળવેથી તૃણ પર બેસે તો એના ભારથી લચી પડવાનું તૃણને મન થઈ જાય. પતંગિયાની પાંખો ઘાસને ભટકાતા એની સોનેરી રજકણો ઊડી તડકામાં ભાગી જાય. એમની પાંખોનાં હલેસાં હવામાં જલતરંગોનો કલશોર જન્માવે, ફેલાવે.

તૃણશય્યા ઠેકતા, ઉપલાણમાં આવેલા સરોવરમાં દોડીને તડકાએ ભૂસકો માર્યો—સરોવરિયું આખું હિલોળા લેતું રહ્યું, જળતરંગોના હડદોલે કૂંપરીના પાન હીંચતા રહ્યાં.

સરોવરને આ કિનારે શીમળાનું સૂકકું એક ઝાડ. એની ડાળીઓમાંથી ચૂપકીદી ચૂતી રહે, હમેશ ક્યારેકના હવાના જોસથી પાતળું ડીંગલું તૂટીને પાણીમાં પડે ત્યારે ક્ષણભર મૌનનો ભંગ થાય. કિનારે કિનારે ફેલાયેલા બાવળ-બરુ-ખાખરા, વચ્ચે વચ્ચે ઊગી નીકળેલો રેયડો, ધાબળો—એક પતંગિયું ધાબળાની ધારથી વીંધાઈને અડધું ચીરાઈ ખીલકાઈ રહેલું પવનમાં એની પાંખો ફફડયા કરે— ખાખરાની નીચે પાણીમાં ઝૂલતા ઘાસડોડાના ઝૂંડ—એક વાર વાંદરીના ઘાથી લોહીને બંધ કરવા વાંદરાએ આમાંના ઘાસડોડાનો જ ઉપયોગ કરેલો—આ સઘળા શીમળા પર અડધી આંખમીંચી ગળાને ઘૂંટી ઘૂંટી ગાતા હોલાને સાંભળતા બેઠા હતા.

આ વાતાવરણનો ભંગ થયો. બેચાર વાંદરીનાઓ આફ્રા આવી પૂગ્યા. એમાંનું એક ચંદરીક, સરોવરથી અલગ પડી ગયેલા ખાબોચિયામાં પડેલા સડેલાં ખજૂરીના થૂંભા પર નાચવા મંડયું. બીજા એકે શીમળા પર ચઢી એક જાડું ડીંગલું તોડી અદાથી સામેના લટકતા પડદાને એવું તો જોરથી ટોચી પાડ્યું કે આખો પડદો ફસકાઈ ગયો—'ફફ' કરતો એનો રેશમી કફ વેરાયો. સોનેરી તડકા પર કફની સફેદ મલમલી ઢગલીઓ તરવા લાગી. આ ભાઈને ખરેખરી ગમ્મત પડી ગઈ. એની આબાદ આંચ ચાલે. બીજા પડદા એવી રીતે જ ફોડયા. હવે જુઓ મઝા. ઉપર

નીચે અહીં-તહીં હવાના જોરથી કફની ઢગલીઓ રૂની જેમ પીંજાઈ પીંજાઈને ઉડવા લાગી.

પેલી ગમના માછલાં પકડવામાં રત રહેલાં બગલાઓને પણ બચપણ સાંભર્યું હશે, આ બાજુ ઊડી આવી પીંજાયેલી કફની ઢગલીઓને ચાંચમાં ભેરવી લેવાની રમતે ચઢી ગયા…

બુઢ્ઢા ઘડચા માટે તો આજનો દિ' અકળાવનારો ઊગ્યો. કશું ચેન ના પડતા એ આંબાથી હેઠે ઊતર્યો— વાંદરાને ઓંડરમા લઈ માથામાથી જૂ વીણવામાં મગ્ન રહેલી વાદરીએ બુઢ્ઢા તરફ નજર ફેરવી વળી વાંદરાના માથાને પીંખી-ખોરવી ,હાથમાં આવેલી જૂને સીધી મોંમાં ઓરી દીધી, ભેગાભેગા પોતાનું પડખુંયે નખવડે ખણી લીધું.

બુઢ્ઢો ચાલ્યો આગળ ને આગળ. આમતેમ નજર નાંખી લેતો ત્યારે ઝાડવાના ભીના ચળકતા થડિયાઓ ને રડ્યાખડ્યા ખાખરડા જેવા ચરતા પક્ષીઓ એની આંખોમાં ઝડપાઈ જતા.

એ ચાલતો રહ્યો—રસ્તા પરનું ગંદું પાણી ક્યારેક ખખડતું. એના પંજા પાછળ દબાયેલી લીલી ચાર ધીમેધીમે ઊચકાતી જોઈ લેતા, ઉનાળામાં આ જ ચારમાંથી કરકરા અવાજ સાથે ધૂળ કેવી ઊડતી તેની યાદ એને આવી ગઈ.

એ ચાલતો જ રહ્યો—ગૂંચળા વળી વળી ચીકણી માટીમાં સળવળતા અળસિયા એણે જોયા.

ચાલ એકદમ એણે વધારી દીધી— અને ત્યારે જ એની પડખેથી સરી જતા આવળ પર સફેદ ચીકણા માર્ગે ટગુટગુ સરકયે જતી ગોકળગાય થંભીને, એને ઉંચી ડોકે શીંગડા હલાવતી તાકી રહી.

દૂરથી જ બુઢ્ઢાએ તળાવડી, વાડ, આંબલીની રાય અને ઉપરનું આકાશ આંખમાં ઝડપી લીધું. બુઢ્ઢો એક શ્વાસે આંબલી પર ચઢી ગયો. ફરી ફરીને ખાલીખમ આંબલીમાં નજર ફેરવી, પોતાની અસલ જગાએ આડો પડી હાંફવા લાગ્યો…

અંધારું ઉતરતું હતું ત્યારે તગડો ઘડચો કોઠાના એક ઝાડ પર ડાળખીને અઢેલા બેઠો હતો. હવામાં તરતી સમડીઓ નીચે હેઠ ઉપર આવે આવેથી વાદળોની વણજાર આવ્યે જતી હતી…

વાદળાંઓ મોટા મોટા ચાંદા-સૂરજના ગોળાઓ બધાં લાગ્યા ચપટાં તીણાં થઈ તૂટી તૂટીને વેરાઈ જતા… ઓ આવે મોંફાળો મગર…લાંબા લબડતા હોઠાળો ઊંટઢેંકાળો…ઝાડી પૂંછડી ટૂંકાટૂંકા પગાળો પુંઠે જ સૂંઢ ઉલાળી ત્રાડ નાખતો હાથી કૂદકો લગાવતો….પંજો ફેલાવેલા અલક તલક હાથે કોઈ ઘડચો દડબડ દડબડ અલોપ…રહી રહી દૂરથી અટૂલું પડેલું વાદળું ગબડતું ગબડતું આવે ને એ આકારો એક

બીજાને વીંટાયેલા એમાંથી કંડારાતા ગયા....

—ઘડચો ડાળીમાં વધુ સંકોડાઈ ગયો. વાદળાના આકારોને ભૂંસી નાંખવાની મથામણ કરતું એનું મન આખરે બેભાન બની ગયું. વચ્ચે ક્યારેક આંખો ખૂલી જતા ઊંચે તારલાની લૂમેલૂમ આપસમાં ગૂસપૂસ કરતી દેખાતી.

તાડોમાં ગૂંચળું વળી પડેલા અંધારા વચ્ચે બે આંખો સળગી. ચળકતા ડોળાવાળો મો'વો સર્પાકારે પૂંછડી ભોંયે ફેરવી—પટકી—હવામાં ઉછાળી ઊભો થયો. કો'લીવાળા ઝાડ પાસે આવ્યો. કોલો–કોલી ચરવા ગયા હશે. પેલા બે પ્રેમીઓની પાંસળીઓ ત્યાં અડધી જમીનમાં ખૂંપી ગઇ હતી-જમીન ઉપરનો એનો અડધો ભાગ પાણીથી ધોવાયેલો ભીનો–ચમકતો હતો. પાંસળીને સૂંઘી મો'વો આગલા બે પગોથી જમીન ખોદવા લાગ્યો. થોડું મંદાણું હડાવી એક પાંસળીને દાંતમાં ભેરવી એ તાણવા ગયો તેવી જ બીજી પાંસળીમાં વાંકુ હાડકું ભરાય રહેલું હોવાથી બન્ને પાંસળીઓ એકીસાથે ઊંચકાઈ. જમીન ઉખડી. પાંસળીઓ ઘસડાવા લાગી–તેમ તેમ પાંસળીઓના પોલાણમાં ઠાંસોઠાંસ જામી ગયેલી માટી વેરાતી જતી હતી. જરા જોશમાં આવી જઈ મો'વો ધૂણ્યો. પાંસળીઓને ખેંચતો ખેંચતો દેરાની સામેના ઝાડ હેઠળ એ આવી ઊભો. મોંથી પાંસળી જેવી છૂટે છે કે એની નજર ઉપરની ડાળીએ તારાના ધીમા અજવાળામાં ચમકતા હાડપિંજરની ખોપરીના જડબામાં લાંગાલાંગા દાંતો પર પડી. હડ્પ કરતુંકને એવું તો એ નાઠું એવું તો નાઠું—મજાલ છે કે પીઠ ફેરવીને પાછળ બી જુએ.

લાલઘુમ બે ડોળા દડબડ દડબડ કરતા સામેથી ધસી આવી બાજુના તાડો તરફ ફંટાઈ ગયેલા જોઈ કોડાં પર ઘડચો ચમકયો. બાજુની ગુંદી પર સૂતેલો કાંચીડો સિક્કે ચમકયો. પણ મો'વાને જોઈ રાતભરના એના કારસ્તાનોથી જાણે વાકેફ જ હોય એવી ફિલસૂફ આંખો ધરડી ડોક સંકોરી પાછો મીંચી ગયો.

આવીને જ્યારે ભોંય ફેંદાયેલી જોઈ ત્યારે કો'લા–કો'લીએ પોક મૂકી. આ સાંભળી કોડાં ઉપર બેઠાં બેઠાં ઘડચાએ દાંત કચકચાવી પાસેની ડાળી ખારસી મચડી નાંખી * *

સવારની રાહ જોયા વિના જ ઘડચો કોડાનું ઝાડ છોડી આગળ નીકળી પડ્યો. લથડતી ચાલે.

ચાલતો ચાલતો એ ધંતુરાના એક છોડ પાસે આવી પહોંચ્યો. ધંતુરાના ડીંડવાને જોતો ઘડીભર ઊભો રહ્યો. પછી બેચાર ડીંડવા તોડી ચાવી ગયો—દૂરની ક્ષિતિજે ઉપર ઊગતો સૂરજ એ જોતાં જ કંપી ઊઠ્યો.

ઘડચો આગળ ચાલ્યો. ઝડપભેર દોડયો. આંખો સામે રાતાપીળા

અંધારાના ખડકો નાચવા લાગ્યા ફરતી ગોળગોળ ધરતી એની સામે ધસતી રહી એના શ્વાસો દોડયા સુનાટ ખાઈ એ પડયો ઊભો થઈ ફરી દોડયો— ધતુરાના ડીંડવાનું ચીનું ઝેર એની નસનસમા લોહીને ઉકાળતુ છાની તરફ ધસી રહ્યુ હતુ, ફીણુ ફીણુ બનીને મોમાથી બહાર કૂદી પડતુ હતુ.

અંતે દરિયાની પાસ એ આવી પહોચ્યો ઘડીભર ઊભા રહેતા તો આખો સામે આખો વગડો પાણીના વમળની જેમ ચક્કર ચક્કર ફરવા લાગ્યો આખો જોરથી મીચી, ગોળ ગોળ ઘૂમી, સામેના ઝાડ તરફ એણે દોટ મૂકી ઝાડ થડ સામે માથુ પટક્યુ મૂડી એની વાકી વળી ગઈ મોમાથી ફીણુ જીભ સાથે લબડી પડયુ ફાટી આખે ચીસ નાખતો પાછના ડગે જોરથી એ દોડયો. વચ્ચે પડેલી પાસળીમા પગ ભરવાયો. ત્યા જ લથડયો. ફરી સામે દોડી ઝાડમા માથુ અફાળ્યુ— ખોપડી ફાટી, લોહી ઊડ્યુ, ઝાડની સૂક્કી ડાલીના ચીરામા છૂદાયેના માસની કણીઓ ચોટી ગઈ.

હવે ધડ પગ ઢળી પડેલુ એનુ મો વકાઈ ગયેલુ હતુ. જમીન પર બેચાર ઉછાળા મારી એનુ અલમસ્ત શરીર તરફડતુ બનુ થઈ ગયુ હતુ. બાલોમા ચોટી રહેલા માસલોચા પરથી સરકેતુ લોહી નીચેની માટીમા ઝામી કાળુ પડી ગયું હતુ.

જીવને જપ ન જ વળ્યા આમા વાળા રહેઠાણથી નીકળી ફરી એક વાર બુઢ્ઢાએ તનાવડી તરફ આટો માર્યો તો પણ ઘડયાની ભાળ ન મળતા એને શોધવા નીકળી પડયો

આભમા સમદ પી ખાયેલી વાદળી અદ્દગ થીજી ગયેલી હતી દિવસનો ચાન મારો થઈને એક ખૂણે ઢળ્યો હતો ઝાડવા ટેગતાઈને જાને ચૂપચાપ ઊભા હતા પાદડાઓની આડશે પવન ચીમાઈ ગયા હતો ભોયની એક લાબી ચીરાડમા અધાર ચીગો પડી હાફતો હાફતો ઉપરના અજવાળાને તાકતો પડયો હતો.

દૂરના કાગડાઓનો દકારા બુઢ્ઢાના માને અથડાયો તા । પાસેથી પસાર થતા વેરાયેલુ મટોડુ, સામે ઊભા ચાલી જતા લીસોટા જોઈ ધમકતા હૈયે એ દોડયો.

સૂકાઈ ગયેના લોહીની ગરમ ભેજાળા ગધ એને વીટાઈ વળી સામેના બે ગીધડા કોઈના આવવાનો નજદીક આવતો અણુસાર સાભળીને ચોકીને ઊડી ગયા. આવેથી જ બુઢ્ઢાને જોતા આટા મારવા લાગ્યા

હાફતા હાફતા બુઢ્ઢાએ જોયુ— પુરાણુ ખખડધજ દેરુ, એની દીવાલની ફાટમાથી ઊંધો લટકી રહેલો પીપળો અને ઉપરના બાકોરામાથી પાખ ફફડાવી ઊડી ગયેલી કાબર, સામે પડેલી બે પાસળીઓ, લોહી પીને ખરડાયેલી કાળી માટી, ઊંચ ઝાડની

એક ડાળે ઝૂલતું હાડપિંજર, ગીધડાએ કોતરી કાઢેલા પેટમાંથી બહાર ઊંચકાઈ આવી ધૂળમાં રગ્દોળાયેલાં આંતરડાના ઢગલા....

હવામાં બફાયેલી કડવી વાસથી બુઢ્ઢો અકળાયો. બધું સમજી ચૂકયા પછીની ગંભીર મુખમુદ્રા રાખી દે'રા ફરતેની નાની ઓટલી પર થોડી સખ્તીથી એ બેઠો. હાથોની મુઠ્ઠી ભીંસતો ચોગરદમ જોવા લાગ્યો—પેલું પુજારીના ટાલિયા માથા જેવું મસમોટી ખોપડીવાળું હાડપિંજર...

પવનનું જોરથી એક ઝાપટું ઉગમણી કોરથી આવ્યું. ઝાડવાં હચમચી ગયાં. પહેલા તો દે'રામાં ભીંત પરથી થોડી રેતી ખરી. ફરીને પવનનો જોશભર્યો ઝપાટો અને દે'રાની પાછળનું ખવાઈ ગયેલા થડવાળું ઝાડ કકડયું —ઓટલીથી ભાગીને બુઢ્ઢો દૂર ઊભો —દે'રા પર તૂટી પડ્યું—ઝાડ આખાને ફોસી ફોસી ખાઈ બદેલો કીડા થડમાંથી ઉછળીને બુઢ્ઢાના પગ પાસે પડયો તેવો જ ગૂંચળું વળી ગયો—દે'રાની દીવાલો હાલી, ઉપરનું શિખર આખું નીચેના લિંગ ઉપર ખલવાઈ પડ્યું.

દીવાલ પર ફર્યા કરતી પલવડીની ગરદન ઈંટના એક રોળાં નીચે ચગદાઈ ગયેલી હતી—એની ફાટેલી આંખો મૂંગી મૂંગી સામેના હાડપિંજરને જાણે તાકી રહી હતી, તૂટી ગયેલી એની પૂંછડી ઉછળી ઉછળી શિવલિંગને અથડાઈ, લાલ ટપકું લગાવી, તરફડીને શાંત થઈ ગઈ હતી.

હવે દે'રાના ભંગારની વચ્ચે બુઢ્ઢો ઊભો રહે છે. બુઢ્ઢાની આંખોનો પેલો જાડો જાડો આંસુનો થર હમણાં જ કયાંતો આ દે'રાની જેમ કડડડ-ભૂસ કરતો ખંખેરાઈ પડશે. પછી છુંદાયેલી પલવડી જેવી આંખો એની થઈ જશે ..બસ એ જોતો જ રહ્યો બે પ્રેમીઓની અહીં પડેલી આ પાંસળીઓ. કોતરાયેલા પેટવાળો ઘડચો, મસમોટી ખોપડીવાળું હાડપિંજર—

વાયરો આજે બેફામ રવાડે ચઢયો છે. થોડી વાર પહેલાંનો દમ ભીડવા ચૂપ બેઠેલો એ ફરી ચગ્યો. સટાક સટાક જાંઘ પર હાથ પછાડતા અને મોઢેથી હૂસ...હૂસ...બોલી ચારે બાજુ બાબરા ફેંકીને માથું ધુણાવ્યે જતા ભૂવા જેવો વાયરો ડોલતાં હાડપિંજરની પાંસળીમાંથી સિસોટી મારતો ભાગ્યો. એણે ઝાડની સુકી બે ડાળીઓ અફાળી-ઘસી, અફાળી-ઘસી. તણખો ઝર્યો. પાન સળગ્યાં. ડાળીઓ સળગી. ઝાડવું આખુંયે સળગ્યું. વાયરો ભાગ્યો, હાથમાં મશાલ લઈ, એક ઝાડથી બીજે ઝાડ, એક પછી એકને મશાલ ચાંપતો. ભળભળ ભળભળ આગ ફરી વળી વગડામાં. ધુમાડાના ગોટેગોટામાં ઘૂમરી લેતી આગની જ્વાળાઓ માથે સગડી મૂકી બેવડ વળી વળી રાસડા લેતી ડાકણો જેવી—એક તો લાંબી ભોંયની ચીરાડમાં

પેસી અ ધારાને સળગાવી ડમરુ બજાવવા લાગી, બીજી ઝાડની બખોલમા ફેર ફૂદરડી ફરી ફરી ઘાઘરા અવાજે રાતો પીળો જીભડો બખોલની બહાર ફેંકવા લાગી

તળાવડીનો આખો ઉપલાણુ ભાગ સળગ્યો તળાવડી સળગી—એમાનુ આભ સળગે, આખો વગડો સળગે કચ્ચલા જેવા તો આગમા ફટાફટ ધાણી જેવા ફૂટી ભાગતા ભાગતા જ કોનસો થઈ જાય. ઊડતા પખીઓ જ્વાળામા ઓહીયા થઈ જાય—ભોયે એમના ટાંટિયા રઝડતા દેખાય.

બાવળિયા એકસામટા ચડ ચડ ભડકે બળ્યે જાય—થડ પર થીજી ગયેલો ગુદર ગુગરની જેમ પીગળી પીગળી ગધાય કાટાની ફાસ સળગી એમા ઊ ધ માથે લથડેલુ કાગડાનુ હાડપિંજર સળગ્યુ, ફૂટયુ, પીગળ્યુ ..

કો'ના, કીડીઓ સાપ ખલેડી ભાગ્યા, જેને જેમ ફાવે તેમ સસલુ બધાની સામે ડેળા નચાવતુ ભાગ્યુ. ભાગતા એ એકદમ અટકી ગયુ ગુદી પગનો ધરગો કાચીડા હેરે ઉતરી આમતેમ હવામા અદ્ધર ગેકને તાણી ખોગ ખોગ જે કાઈ ભાગ્યો છે—સસલુ ખડખડ હસી પડયુ, અને એની સાથેને સાથે ઠેકડા મારતુ ભાગવા લાગ્યુ

બે ભૂલકા પેના વસ્તારી આભા નીચે એકબીજાની પડ તાણીને મલ્લ કુસ્તી કરતા હતા બીજા બે નગુ આમાપીંપળાની રમત જાણે રમતા હોય એમ ઝાડવા પર ચડ ઉતર કરતા હતા. દૂરથી ધસી આવતા સુસવાટા સાથેના ધુમાડાના ગોટેગોટાને જોઈ, પૈસા સમેટી ભાગતા જુગારી ગધિયા ઓની જેમ ભાગી દૂર ઊભા ઊભા ચીચયારી પાડવા લાગ્યા. ટપોટપ ભૂસકા મારી છાતીએ સૌ સોના બચ્ચાઓ વગાડીને વાદરીઓ, વાદરાઓ ભાગ્યા—ઊભી પૂછડીએ, બાડા પૂછડીએ એમની પાછળ પાછળ આગ તીવ્રવેગે દોડી. પાછળ આવી પહોચેલી વિકરાળ આગની એક ઝાપટમા વાદરા વાદરીઓની મગણ ચીસો દટાઈ ગઈ. એ આગનો પજો ઘાસિયા પર ફરી વળ્યો—ઘાસિયુ બોળુ ચટ્ટ. કાળી રાખોડી એની સરોવરમા કૂદી પડી.

પેલો ગૂચળુ વળી ગયેલો કીડો ભડકામા સગડકા જેવો જ સડાઈ ગયેલો. એની બળેલી ચામડીની કાચી વાસ હવામા ભળી હતી

હાડપિંજર પીગળા પીગળા ભોયે ટપકી ગયુ હતુ એને જોતા દરાના અગાર વચ્ચે હજીયે બુઠ્ઠો ઘડ્યો ઊભો છે હવે પછી ચારકોરથી આગની સરકતી જ્વાળા ધીમ ધીમ એના તરફ આગળ ધપે છે એના પગ પાસે આવીને પગને સૂધની જાણે એ જ્વાળા ઘડીભર તો અટકી ગઈ. ગુદ્દાની આખો ત્યાર પછી એ જ્વાળાને પોતાના પગથી ચડતી

આગળ વધતી, આખા દેહને વીંટળાઈ વળતી જોઈ રહી—એની આંખોમાં પાણી ઉકળી રહ્યાં છે, ઉકળતા પાણીમાં ભડકે બળતો વગડો ધીમે ધીમે ડૂબતો જાય છે. છમ્ અવાજ સાથે ડૂબી ગયેલા વગડા ઉપર પાણી સમથળ થઈ જાય છે. એ સમથલ જલ-સપાટી પરનો આગનો છેલ્લો ઉજાસ ઝબકીને હોલવાઈ જાય છે.

સીનેકટીક્સ-સર્જન શક્તિનો વિકાસ (૨)*×

—રસિક શાહ

એડિસન વિશે કહેવાય છે કે એનાં અત્યંત સર્જનાત્મક વર્ષો દરમ્યાન, એની આસપાસ કાર્યરત વિજ્ઞાનીઓનું એક જૂથ હંમેશા રહેતું. એ જૂથના સભ્યો એડિસનનાં કાર્યની અધૂરપ પૂરી કરતા અને એડિસનને એના કાર્યમાં ઉત્તેજિત કરતા. શોધક, ચિંતક અને સર્જકના જીવનમાં આવી પરિસ્થિતિ સમજી શકાય એવી છે. સમૂહ તરફથી સર્જન-કાર્યમાં વ્યક્તિને મળતી સહાયના મૂલ્યાંકનનો પ્રશ્ન સર્જન પ્રક્રિયાના અભ્યાસમાં અવગણવા જેવો નથી એ વાત પર સીનેક્ટીક્સ ભાર મૂકે છે. સર્જક અનુભૂતિ વિશેનો વ્યક્તિરહસ્યવાદ વ્યક્તિની અદ્વિતીયતાના નિતાંતપણાને આગળ કરીને સામૂહિક અર્પણને વિસારે પાડી દે છે. એથી બીજા અંતિમે, વ્યક્તિગત અર્પણને તદ્દન ગૌણ માની લઈ સર્જન માત્ર એ સમૂહ-સહકારનું જ પરિણામ છે એવું ઠસાવવાના પ્રયત્નો પણ થયા છે. અમુક વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિ ન હોય ત્યાં આ બીજા અંતિમનું દૃષ્ટિબિન્દુ ખાસ વિચારણા યોગ્ય નથી મનાતું એટલે એની ચર્ચા અહીં અસ્થાને ગણીને ટાળી છે.

સીનેક્ટીક્સ જૂથની સંશોધનાત્મક પ્રવૃત્તિઓનો ઇતિહાસ આ બે અંતિમ દૃષ્ટિબિન્દુઓના સંઘર્ષની ધારને બુઠ્ઠી બનાવી દે છે. એ પ્રવૃત્તિના પાયાનાં ગૃહીતો આ પ્રમાણે છે: (૧) માનવ-વ્યક્તિ સદૈવ પોતાની વૈયક્તિકતા-

* પ્રા. ડોનાલ્ડ ડબલ્યુ. ટેલર—'રિઝલ્ટ્સ ઑફ યેલ સ્ટડી'—(૧૯૫૮માં પ્રગટ)
× ૧ લો હપ્તો—ઊહાપોહ-૧૧

અદ્વિતીયતા સિદ્ધ કરવા મથતી હોય છે, અને (૨) વ્યક્તિ હંમેશા કશાક સમૂહનો સભ્ય બનવા ઝંખતી હોય છે. આ બન્ને વૃત્તિઓ વચ્ચે ઝોલાં ખાતા ખાતાં વ્યક્તિ પોતાનો વિકાસ સાધે છે. આ ગૃહીતોના પાયા પર મંડાયેલી સીનેક્ટીક્સની પ્રવૃત્તિ કાર્યની કક્ષાએ વ્યક્તિ પાસેથી બે નિર્ણયો માગી લે છે: (૧) સમૂહનો દરેક સભ્ય સમસ્યાનો શ્રેષ્ઠ ઉકેલ મેળવવા કટિબદ્ધ થયો હોવો જોઈએ: (૨) આ માનસિક ભૂમિકા પર ઊભા રહી સભ્યે વૈયક્તિક શક્તિ અને જૂથની સામૂહિક શક્તિ બન્નેનો લાભ ઉઠાવવા તત્પર રહેવું જોઈએ.

ઉપરના ગૃહીતોને સુસંગત રહીને, સર્જનવ્યાપારના વૈજ્ઞાનિક અભ્યાસને કેન્દ્રમાં રાખીને કરવામા આવતી સીનેક્ટીક્સની પ્રવૃત્તિ વ્યક્તિની અને સમૂહની એમ બન્ને પરિપાટીએ કરવામા આવે છે. એ એના સંશોધનનુ મહત્ત્વનુ લક્ષણ છે. ઉપરના બન્ને ગૃહીતો એક રીતે જોતા સર્જન વિશેની વાસ્તવિક પરિસ્થિતિનો સ્વીકાર છે. આ ગૃહીતોના પાયા પર કરાયેલા સંશોધનને પરિણામે દૃઢ થયેલા મંતવ્યોને સીનેક્ટીક્સ સ્પષ્ટપણે રજૂ કરે છે. વ્યક્તિ સર્જનવ્યાપારમા પ્રવૃત્ત હોય છે ત્યારે ઉદ્‌ભવતી માનસિક સ્થિતિઓ અને મનોવ્યાપારો સામાન્ય તયા સપાટીની નીચે રહેતા હોય છે પરંતુ સમૂહની પરિપાટીએ થતી સીનેક્ટીક્સની પ્રવૃત્તિ એમાં ભાગ લેનાર દરેક વ્યક્તિને, ઉકેલવા લીધેલી સમસ્યા વિશે એના વિચારો, લાગણીઓ અને પ્રત્યાઘાતોને વાચા આપવાની (શબ્દોમાં વ્યક્ત કરવાની) ફરજ પાડે છે. આમ થવાથી સર્જનવ્યાપારમા પ્રવૃત્ત થતાં ઘટકોને પ્રગટ થવાની શક્યતા ઊભી થાય છે. આથી એ ઘટકોને ઓળખવાનું અને એમનું વિશ્લેષણ કરવાનું શક્ય બને છે. સમૂહ સર્જનનો બીજો પણ ફાયદો છે. વ્યકિતની કક્ષાએ સર્જન થતું હોય છે ત્યારે વ્યક્તિવિશેષના અર્ધસંપ્રજ્ઞાત વ્યાપારોને પ્રગટ થવા માટે જે લાંબા ગાળાની આવશ્યકતા રહે છે એનો અંશ માત્ર સમય સમૂહમા પ્રગટ થતા લાગે છે. પરંતુ આ શક્યતાને હકીકત બનાવવા માટેની કેટલીક શરતો છે: (૧) સમૂહ નાનો અને કેળવાયેલો હોવો જોઈએ. (૨) સમસ્યાનો ઉકેલ અબૌદ્ધિકતાના પાયા પર શોધવા પ્રવૃત્ત થવાની સમૂહના દરેક સભ્યની તૈયારી હોવી જોઈએ. વૈજ્ઞાનિકતાના પાયા પર મંડાયેલી સર્જનપ્રક્રિયા વિશેની સંશોધનાત્મક પ્રવૃત્તિમા અબૌદ્ધિકતાનો ફાળો કેવી રીતે હોઈ શકે અને એનું મૂલ્ય કેટલું એની સમજણ સીનેક્ટીક્સને સમજવાની ચાવી છે એમ કહેવામા જરાય અતિશયોક્તિ નથી. વ્યક્તિને બદલે સમૂહની કક્ષાએ સર્જનપ્રક્રિયાનો અભ્યાસ સફળ રીતે કરી શકાય છે એ સ્થાપિત કરીને, સર્જનપ્રક્રિયાની

ચાવી 'માત્ર વૈયક્તિક' પ્રતિભા અને સર્જકની ગૂઢ પ્રેરણામાં જ ક્યાંક રહી છે એવા રહસ્યવાદને સીનેક્ટીક્સે અહદ રીતે તિલાંજલિ આપી છે.

સીનેક્ટીક્સ વિશેની વિચારણાના વિકાસના કેટલાક તબક્કા જાણવાથી આ પ્રવૃત્તિનાં વિશિષ્ટ લક્ષણો પર વધુ પ્રકાશ પડે છે. સર્જનના ઉદ્દેશ અને સર્જનપ્રક્રિયાનાં પરિણામો વિશે વિચારણા રજૂ કરતું પુષ્કળ સાહિત્ય અસ્તિત્વમાં છે. સૌંદર્યશાસ્ત્ર અથવા રસમીમાંસાની દૃષ્ટિએ ખાસ કરીને આવું સાહિત્ય ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં લખાય છે. સીનેક્ટીક્સના પ્રણેતાઓએ ૧૯૫૪ સુધી આ સાહિત્યનો ખૂબ ઝીણવટથી અને ઊંડાણથી અભ્યાસ કર્યો અને એમને એમાં કરાયેલા વિધાનોમાં ઊણપ જણાઈ. એ વિધાનોને વિશદ કરવા એમને સર્જન પ્રક્રિયાના ક્ષેત્રમાં પ્રયોગો કરવાની આવશ્યકતા વર્તાઈ. પ્રગટ સાહિત્યની મોટામાં મોટી ઊણપ હતી—પ્રત્યક્ષ સર્જન પ્રક્રિયાના વર્ણનની. પ્રયોગોથી આ ઊણપ દૂર કરવા સીનેક્ટીક્સ પ્રવૃત્તિ કટિબદ્ધ થઈ.

૧૯૪૪માં, મનોવિશ્લેષણ કરાવીને પોતાના સુષુપ્ત માનસિક વ્યાપારોથી પરિચિત થવા ઇચ્છતા એક સંશોધક (inventer)નું નિરીક્ષણ કરવાથી પ્રયોગપ્રવૃત્તિની શરૂઆત થઈ. મનોવિશ્લેષણને લઈને આ સંશોધક પોતાની સંવિત્તિ વિશે ખેવડો સજાગ હતો. પોતાના માનસિક વ્યાપારો વિશે સજાગ રહી, ચોક્કસ ઉદ્દેશની દિશામાં એ વ્યાપારો કેવી રીતે પ્રવૃત્ત થાય છે એનું નિરીક્ષણ કરવાની શક્તિ પણ એ કેળવી શક્યો. એને સોંપવામાં આવેલી સમસ્યાના ઉકેલની દિશામાં એ કેવી રીતે આગળ વધતો ગયો એને વિશે એણે પોતે જ પુષ્કળ નોંધ કરી અને જ્યારે બની શક્યું ત્યારે સંશોધનના દિશામાં ઊભી થતી આડખીલીઓ, દુર્લંઘ્ય અવરોધો, એ અવરોધોને દૂર કરવાના આવેગયુક્ત પ્રયાસો, અજાણ્યા માર્ગે ફંટાઈ, અવરોધોને અતિક્રમી જવાના પ્રયત્નોનું સ્વરૂપ વગેરે સર્જનપ્રક્રિયાની સાથે સંકળાયેલા અનેક જાણીતા અજાણ્યા ઘટકોનું સ્વરૂપ, સર્જન થતાંની સાથે હંમેશ માટે નષ્ટ ન થઈ જાય એ માટે, બની શક્યું ત્યારે ત્યારે પ્રગટ વિચારો રૂપે વ્યક્ત કરી એ વિચારોને રેકોર્ડ કરી લીધા. એક બાજુ એ સમસ્યાને ઉકેલવાની મથામણ કરતો હતો તો બીજી બાજુ, ઉકેલના જુદા જુદા તબક્કાની લાક્ષણિક માનસિક પરિસ્થિતિનો પણ વર્ણનરૂપે ચિતાર આપતો હતો. એ અહેવાલના વિશ્લેષણથી, ઉકેલની સમસ્યામાં એક બીજા સાથે સંકળાયેલી માનસિક પરિસ્થિતિનો કંઈક આવો ચિતાર મળી રહે છે.

૧ સમસ્યાથી ખૂબ દૂર ચાલ્યા જવું—સમસ્યા સાથે સંકળાયા વગર અથવા સંકળાયા પહેલાં અથવા બને

Regd No G 753

ત્યારે સમસ્યાથી દૂર રહી એને વસ્તુ લક્ષી રીતે અવલોકવી

૨ સમસ્યાની સાથે એકરૂપ થઈ જવું—નિતાંત આત્મીયતા કેળવવી ખુદ સમસ્યારૂપ બની જવું (આ શોધકને વાચતા મુંઝવણ ન પડે એવું નિમાનની ઉંચન ઊંચાઈ પામવનું યંત્ર સુધારવા માટે આપવામાં આવતું દાંતાવાળા ચક્રોને બદલે સ્નાયુના ઉપયોગથી જરૂરી સુધારો થઈ શકે એવું સૂઝ્યા પછી રેકોર્ડ થયેલા ... સૂચક ઉદ્ગારો 'હું પોતે જ સ્નાયુ હોય તો કેવું લાગે ? હું આ સ્નાયુગવાગા વાનમાથી છૂટી શકતો નથી હું પોતે સ્નાયુ હોઉં એ વિચારમાંથી બહાર નીકળી શકાતું નથી મારા સ્નાયુ હોવાપણાનો ભાવ મને છોડતો નથી'

૩ સમસ્યાના ઉકેલના ખ્યાલને દૂર ઠેલવો સમસ્યા ઉકેલવા લીધા પછી અનેક સહજ લાગતા ઉકેલો મનમા આવે એ ઉકેલોના સરખામણી કરી એમના યોગ્યતા–અયોગ્યતા તપાસવાનું પ્રલોભન દૂર ન કરી શકાય એવી પરિસ્થિતિને એ સમજી શક્યો અપરિપક્વ પરિસ્થિતિએ સૂઝી આવતા ઉકેલો સમસ્યાને હલ કરવાને બદલે મુશ્કેલ બનાવે એને લાગ્યા કરતું હતું એના જ શબ્દોમા 'ઉકેલ જેવું સારું દીસતું કશું નહિ પણ ઉકેલથી શું વળે ? હું મને ગૂંચવતા ઉકેલો વિશે જ વિચારોમા અટવાતો કરીશ તો એની ખામી દૂર કરવાનું મને સોંપાયું છે એ જ વસ્તુને ફરી ફરીને ઉકેલ રૂપે પાછી મેળવીશ' આ મુશ્કેલ પરિસ્થિતિ સામે શિસ્ત કેળવવી જ રહી.

૪ કલ્પનાશીલતા—સમસ્યાની તત્કાલ ન પરિસ્થિતિથી મોકળા થઈ શકાય ઉકેલો વિશેની કલ્પનાશીલતામા મનને મુક્ત વર્તવું મૂકી દેવાનો ફરી ફરીને વર્ણવી આવશ્યકતા ઉદાહરણ તરીકે ઊંચાઈ માપક યંત્ર પોતે જ એક મોટો સ્નાયુ હોય તો શું થાય ? એક જબરજ મોટા સ્નાયુ હોય તો ? બાળકને હિસ્ટેરીઆ આવે અને સ્નાયુની જેમ ઉછળવા માંડે ત્યારે એને શું થાય ?

૫ વસ્તુની (અથવા સમસ્યાની) સ્વાયત્તતા સમસ્યા વિભાવનાની દૃષ્ટિએ ઉકેલના અંતિમ તબક્કા તરફ પ્રગતિ કરી રહી હતી ત્યારે સમસ્યા વિશેના કેટલાક સૂચક ઉદ્ગારો મને એવી લાગણી થયા કરે છે જાણે એ પ્રશ્નને એનું સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ હોય મારાથી સંપૂર્ણ તથા બહાર નાટક ભજવવા માટે મૂકેલા અદાકારો નાટકનો કબજો લઈને બેઠા હોય એવું જણાય છે

(અપૂર્ણ)

માલિક ઉષા જોશીએ સજ્જ મુદ્રિક, કુંજર તખાગ., નં ૨ ૬ મા ... પીન
ક્યૂ ૪, અધ્યાપક કરીર પ્રતાપ ... વડોદરા ૨ થી પ્રગટ કર્યું

ઉડાપેડ-૨૧

ઊહાપોહ

મે ૧૯
વર્ષ :

તંત્રીઓ

સૌ ઉષા જોષી

૧૯, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા ૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ 'ચિંતન',
રાયચંદ રોડ, ગોવાલિયા ટેંક
મુંબઈ ૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ ૭૭ AS

રોકડથી લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ:
રસિક શાહ
ત્રીજે માળ 'ચિંતન'
રાયચંદ રોડ, ગોવાલિયા ટેંક
મુંબઈ ૨૬
રીડર્સ બુક સેન્ટર
રતિલાલ સામે
રિલીફ રોડ
અમદાવાદ ૧

લેખ, અવલોકનાર્થે પુસ્તકો સૌ ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવા. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો તમામ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

જાહેરખબરના દર

એક પાનના રૂ ૧૦૦ અંદરનું પૂઠું રૂ ૧૫૦, છેલ્લું પૂઠું રૂ ૨૦૦
વાર્ષિક લવાજમ રૂ ૫

*ઊહાપોહ દર મહિનાની બાવીસમીએ પ્રગટ થાય છે

મિલોસ માકૂરેક

પ્રાણીશાસ્ત્ર

૧. જિરાફ

જિરાફ જ્યારે સ્કૂલમાં ભણતી હતી ત્યારે ગણિત ને વાચનના વિષયોમાં એને સહુથી વધુ માર્ક મળતા હતા, પણ વ્યાયામના વિષયમાં એનો નંબર અચૂક છેલ્લો જ આવતો હતો કારણ કે એ કેમેય ગુલાંટ મારી શકતી નહોતી, પ્રયત્ન કરી કરીને એ થાકી જતી તો પણ એ ગુલાંટ મારી જ શકતી નહોતી, એને લીધે એ એકદમ દુઃખી દુઃખી થઈ ગઈ હતી, સહુ કોઈ એને કહેતા હતા, જો, ગુલાંટ આ રીતે મારવી જોઈએ, આમ, સહેલું છે નહીં, પણ જિરાફે થાય તેટલા પ્રયત્નો કર્યા તો પણ એને ગુલાંટ મારતાં આવડયું નહીં, એની ડોક આડી આવતી હતી, ને એના શિક્ષક તો માથું ધુણાવ્યું, ઓહ જિરાફ, જિરાફ, તું તે કેવી જડભરત છે, આમ ને આમ તો તારો રિપોર્ટ કેટલો ખરાબ આવશે ને પછી તારા માબાપ શું કહેશે, ને જિરાફ તો એટલું રડી, એટલું રડી કે એની પાસેથી જે કોઈ પસાર થયું એ સહુને એમ જ લાગ્યું કે વરસાદ પડવા માંડયો છે, ને જ્યારે સ્કૂલનું વર્ષ પૂરું થવા આવ્યું ને સહુને રિપોર્ટ વહેંચાઈ ગયા ત્યારે જિરાફને વ્યાયામના વિષયમાં ખરેખર ખરાબમાં ખરાબ માર્ક મળ્યા ને એ તો પહેલાં કરતાં યે વધુ પોશપોશ આંસુએ રડવા માંડી, ને એ જ્યારે ઘરે પહોંચી ત્યારે એનાં મા ને બાપે પૂછ્યું કે શું થયું, ને જિરાફે તો સાચેસાચું કહી દીધું કે વ્યાયામના વિષયમાં ખરાબમાં ખરાબ માર્ક મળ્યા છે, ને એનાં મા ને બાપ તો કાંઈ બોલ્યા જ નહીં પણ બાજુના ઓરડામાં ચાલી ગયાં ને કંઈ કેટલી યે વાર મસલત કરીને પાછાં આવ્યાં ત્યારે પોતાના જૂના સ્કૂલરિપોર્ટ પણ સાથે લઈ આવ્યાં, ને એમની દીકરીએ એમાં નજર કરી ત્યારે એને ખબર પડી કે

એ બંનેને પણ વ્યાયામના વિષયમાં તો ખરાબમાં ખરાબ માર્ક મળ્યા હતા.

૨. ઝીબ્રા

ઝીબ્રા વિરલ પ્રાણી છે, સાચું કહું તો ઝીબ્રા વરસોવરસ વિરલ ને વિરલ થતાં જાય છે, ને એ આટલા વિરલ હોય ને આખોય વખત વિરલ ને વિરલ થતા જાય તો એમા જરાય નવાઈ નથી, ઝીબ્રા બીજા કોઈ પણ તપખીરિયા કે કાળા ઘોડાની જેવા ઘોડા થતા જાય છે, ઝીબ્રા આખોય વખત વિરલ ને વિરલ થતા જાય છે, ને એ સાવ સ્વાભાવિક છે કારણ કે પટાદાર જર્સી તો મફતે ય મળતા નથી કે પૈસા દેતાં ય મળતાં નથી, એક ઘરડી ઝીબ્રા પોતાની દીકરીઓને લઈને એક દુકાનમા જાય છે ને દુકાનદારના માણસને કહેવા માડે છે, મારે મારી આ દીકરીઓ માટે બે જર્સી લેવા છે, પણ દુકાનદારનો માણસ કહે છે, માફ કરજો બાઈસાહેબ, પણ અમારે ત્યા તો પટાદાર જર્સી સાવ ખલાસ થઈ ગયા છે, તમે એકાદ બે અઠવાડિયાં પછી આવીને તપાસ કરજો ને, અમારે ત્યાં કદાચ નવો માલ આવી ગયો હશે, પરંતુ નવો માલ તો આવતો જ નથી, આખોય વખત આ રીતે કાઈ દુકાને દુકાને ઓછુ ભટકવા જવાય છે, ને ઝીબ્રા તો મોટા ને મોટા થતા જાય છે, તમે જ કહો કાંઈ પણ પહેર્યા વિના એમનાથી કાંઈ બહાર ઓછુ જઈ આવી શકાય છે, ને એટલે અંતે બાધ જ તપખીરિયા કે કાળા ઘોડા પહેરે છે એવું ચાલુ ઢબનું લાંબી બાયવાળું તપખીરિયું કે કાળું જર્સી વેચાતું લઈ લે છે, હવે કહો, ઝીબ્રા આટલું વિરલ પ્રાણી થતું જાય છે એમા તમને કોઈ નવાઈ લાગે છે ખરી ?

૩. શેળો

શિયાળાની સાંજ લાંબી ને સુસ્ત હોય છે, શિયાળામા કોઈ પણ જાતનો વિનોદ ગમે છે. આમે ય આખો ય વખત કાઈ ઊંઘી ઓછું જવાય છે, પણ શિયાળામા બિચારો શેળો બીજું શું કરે, શેળાઓનું કુટુંબ બીજું શું કરે, એટલે એ બધા તો બસ છત સામે આંખ માંડીને પડ્યા રહે છે, બોલવાનુ એમને કાંઈ સૂઝતુ નથી, શિયાળો એવો તો લાબોલસ હોય છે, સાચેસાચ પાગલ બનાવી દે છે, આખોય વખત એમનાથી કાંઈ ઊંઘની ગોળી ઓછી લીધા કરાય છે, ને એટલે શેળાઓ ગ્રામોફોન તેમ જ ઉનાળાના અવાજ જેવા કે દેડકાંનું ડ્રાઉં ડ્રાઉં કે એના જેવા જ બીજા કોઈક અવાજની રેકોર્ડ વેચતાં લેવાનું નક્કી કરે છે, ને આ ગ્રામોફોન વેચાતું લેવા માટે પૈસા બચાવવાનું શરૂ કરે છે, એમ ને એમ વસંત પછી ગ્રીષ્મ એમ કરતાં કરતાં છેક શરદઋતુ સુધી પૈસા બચાવે છે, ને પછી દુકાને જઈને કોઈકનું વપરાયેલું ગ્રામોફોન વેચાતું લે છે ને એની સાથે ઉનાળાના અવાજની, દાખલા તરીકે દેડકાંના ડ્રાંઉ

કૂંઉ જેવા અવાજની રેકોર્ડ વેચાતી લે છે, પણ હાય, એ જેવા એના પૈસા ચૂકવવા જાય છે તેવી જ એમને ખબર પડે છે કે એમની પાસે પીન લેવાના પૈસા તો બચતા જ નથી, ને આ તો આઘાત જ કહેવાય ને કારણ કે પીન વિના ગ્રામોફોન ને રેકોર્ડ શા કામનાં, શેળાઓ તો સૂનમૂન થઈ જાય છે, હતાશ થઈને ઘર તરફ પાછા વળે છે, કહે છે, તો હવે આપણી પાસે ગ્રામોફોન આવી ગયું પણ પીન માટે બીજું એક વરસ હજી આપણે પૈસા બચાવવા પડશે, પણ એ બધા જ્યારે ઘરે આવી પહોંચે છે ત્યારે નાનામાં નાનો શેળો હરખમાં આવીને ઓરડામાં ઠેકડા મારવા માંડે છે, બીજા બધા શેળાઓને થાય છે આ તો પાગલ થઈ ગયો છે, પણ નાનામાં નાનો શેળો બોલી ઊઠે છે, આપણે તે વળી પીનની શી જરૂર છે, આપણે તો શેળા છીએ, નથી શું, આપણી પાસે તો પચાસ પચાસ વરસ સુધી ચાલે એટલી પીનો છે, ને શેળાઓ એકબીજાની સામે જોઈ રહે છે. ને હસવા માંડે છે ને ગ્રામોફોન વાગવા માંડે છે ને આખો ય શિયાળો, ત્યાંથી માંડી છેક વસંત ઋતુ સુધી વાગ્યા જ કરે છે.

૪. ઊંટ

ઊંટનું જીવન કાંઈ એટલું બધું આનંદમાં નથી વીતતું, એનું જીવન આનંદમાં વીતે છે એવું તો તમે માનતા જ નહીં, એને તો કેળાં ને સંતરાં ને બીજી બધી વસ્તુઓથી ભરેલાં કઈ જાતજાતનાં ખોખાં ન પેટીપટારા ઊંચકવા પડે છે, વહેલી સવારથી તે છેક રાત સુધી ઊંચકવા પડે છે, ને એનું કામ જ્યારે ખતમ થાય છે ત્યારે એ દુકાને જાય છે ને પોતાને માટે થોડી ચિંગમ વેચાતી લે છે ને ચાવવા માંડે છે, કેમ, શા માટે ન ચાવે. એને માટે બસ આ એક જ આનંદ રહ્યો છે ને એની ઝાઝી કિંમત પણ ચૂકવવી પડતી નથી, પણ બધાં જ ઊંટ કાંઈ એક સરખાં નથી હોતાં. ને એક શુભ દિવસે એક ઊંટ નક્કી કરે છે મારે ચિંગમમાં પૈસા નથી વેડફી દેવા પણ એને બદલે પૈસા બચાવવા છે ને પરદેશમાં રજા માણવા જવું છે, આખો ય દિવસ એ જે ખોખાં ને પેટીપટારા ઊંચકતું હતું એના પર લખેલાં અજાણ્યા દેશ ને અજાણ્યાં શહેરનાં અજાણ્યાં નામ વાંચ્યા કરે છે, ને પછી વિચાર કરે છે. ત્યાં બધા કઈ રીતે જીવે છે એ મારે જાતે જઈને શા માટે ન જોવું. અહીંયાંનું જીવનં તો એકદમ નીરસ છે, બસ જ્યાં જુઓ ત્યાં ચિંગમ ખાતાં ઊંટ જ જોવા મળે છે, બીજું કાંઈ જ જોવા મળતું નથી, ને આ ઊંટ સ્ટેશને જઈને ટ્રેનની ટિકિટ લે છે ને કેમેરા વેચાતો લે છે ને મુસાફરીએ ઊપડે છે, પણ પરદેશમાં એ જે કાંઈ જુએ છે એનાથી એને ખાસ કોઈ જ રોમાંચ થતો નથી, જરા કલ્પના કરો, પર-

રેશમમાં એ કોઈક વિશાળ રેસ્તોરાંમાં દાખલ થાય છે, ને ત્યાં શું જુએ છે, ત્યાં જે કોઈ બેઠા છે એ બધા જ બસ ચિંગમ ખાવામા જ મશગુલ છે, ને ઊંટ સ્વાભાવિક રીતે જ બેચેન બની જાય છે ને મનોમન કહે છે, અરે, હું તે કેવું ઊંટ છુ, મેં શું આ માટે પૈસા બચાવ્યા હતા, આ માટે શું મેં મારા એ.ના એક આનંદનો ભોગ આપ્યો હતો, ને એ તો બને તેટલી ઝડપે ઘરે પાછું જાય છે, ને જ્યારે ઘરે આવી પહોંચે છે ત્યારે એ પણ બીજાં બધા ઊંટની જેમ જ ચિંગમ વેચાતી લે છે.

૫. રેશમનો કીડો

રેશમનો કીડો રેશમી સ્કાર્ફ ને બ્લાઉઝ, ઈવનિંગ ગાઉન ને એવી એવી કંઈ ભાતભાતની સુંદર વસ્તુઓ બનાવે છે, રેશમના કીડાએ પોતાના જમાનામા વેશભૂષાના સર્વશ્રેષ્ઠ કલાકાર માટે અનેક અનેક વસ્તુઓ, ખૂબ ખૂબ કિંમતી વસ્તુઓ બનાવી છે, ને એક વાર ક્રિસ્તિયો દીોરને ત્યા પ્રચંડ ફેશન શો યોજાયો છે, એમા આમંત્રિત મહેમાનોને જ પ્રવેશનો અધિકાર છે, ખૂણેખૂણેથી ફેશનના ફિરસ્તાઓ મોટરોમા બેસીને આવી રહ્યા છે, ને રેશમનો કીડો ત્યાથી પસાર થાય છે ને વિચાર કરે છે,આ તો જોવા જેવું લાગે છે, ને એને અંદર જવાનું મન થાય છે, પગથિયા ચડીને ઉપર જાય છે પણ ત્યાં મથાળે તો યુનિફોર્મમાં સજ્જ દારપાળ ઊભો છે, એ એને પૂછે છે, સાહેબ, આપની પાસે ઇન્વિટેશન છે ?

રેશમના કીડા પાસે ઇન્વિટેશન નહોતું, એને વળી એ કયાથી મળે, આટલી બધી સુંદર રેશમી વસ્તુ વણવામા એ એટલો બધો ગૂંથાઈ ગયો હોય છે કે ઇન્વિટેશનની ચિંતા કરવા જેટલી એને ફુરસદ પ નથી હોતી, ને એટલે એ તો પગથિયા ઊતરી જાય છે ને પાછો રસ્તા પર આવે છે, મોટા ચોકમા નિરુદ્દેશ આમતેમ લટાર મારે છે ને પછી ઘરે જાય છે ને ઊંઘી જાય છે, સવારે આટલું બધુ કામ કરવાનું પડ્યું હોય એટલે એ બીજું કરે પણ શુ ?

૬. શાહમૃગ

શાહમૃગને ખૂબ લાબા પગ હોય છે ને જ્યારે એના પર આફત આવી પડે છે ત્યારે એ પીઠ ફેરવીને બસ દોડવા જ માંડે છે. એ ખરેખર ઝડપથી, ખૂબ જ ઝડપથી દોડવા માડે છે, પણ કેટલીક વાર દુર્દૈવના પગ શાહમૃગના પગ કરતા યે વધુ લાબા હોય છે. દુર્દૈવ કંઈ કેટલીયે જાતના હોય છે, કેટલાકના પગ ટૂંકા, ગંઠાયેલા હોય છે તો કેટલાકના પગ લાબા ને પાતળા હોય છે ને એના પંજામાથી ભાગી છૂટવાની આશા તો શાહમૃગ પણ સેવી શકતું નથી.

દુર્દૈવના હાથમાથી ભાગી છૂટવાનું નહીં બની શકે એવું શાહમૃગને ભાન

થાય છે ત્યારે એ ઝડપથી ચારેકોર નજર ફેરવી લે છે, રેતીનો ઢગ શોધી કાઢે છે, એ તરફ દોડી જાય છે ને એમાં પોતાનું માથું ખોસી દે છે. પણ જગતમાં તો રેતીનો પાર નથી, જગતમાં તો રેતીના જેટલી રેતી છે, ને એને લીધે ઘણી વાર ખૂબ માઠાં પરિણામ આવે છે કારણ કે રેતીના કયા ઢગલામાં પોતે માથું ખોસી દીધું હતું એ શાહમૃગને હંમેશાં યાદ આવતું નથી. આવા શાહમૃગને ઓળખી કાઢવાનું સાવ સહેલું છે, કારણ કે એ તો માથાવિહોણું આમ તેમ ભટકતું હોય છે, નથી ખાઈ શકતું ને નથી ઊંઘી શકતું. રેતીનો ઢગ જુએ છે ને લાત મારીને તોડીફોડી નાખે છે, પણ એથી કાંઈ જ લાભ થતો નથી કારણ કે એ વખતે એ પોતાના ભેજાનો ઉપયોગ નથી કરતું.

ને આ આખો ય વખત એનું માથું રેતીના ઢગલામાં પડ્યું પડ્યું મનોમન મલકાયા કરે છે, ને મલકાતાં વિચાર કરે છે. અચ્છા, અચ્છા, અંતે હું દુર્દૈવના પંજામાંથી ભાગી છૂટયું, મેં એને ખરેખર હરાવી દીધું, હું કેવું બુદ્ધિશાળી માથું છું, ખરેખર કેટલું ડાહ્યું માથું છું. પરંતુ એને જરા ય ખબર નથી પડતી કે બહાર તારાભર્યા આકાશના ચંદરવા હેઠળ શું શું બની રહ્યું છે, એને જરા ય શંકા પણ નથી પડતી કે એનું શાહમૃગ, દુર્દૈવના હાથમાંથી ભાગી છૂટવામાં નિષ્ફળ નીવડેલું એનું કમભાગી શાહમૃગ ગામમાં આમતેમ ભટકયા કરે છે.

૭. કાચંડો

નિશાળમાં બાળકો બિલાડી ને ઈયળ ને સૂકું પાન, સફેદ કોબિજ, જામફળ ને ગોકળગાય દોરતાં શીખે છે, પણ કોણ જાણે કેમ એમને કાચંડો દોરતાં શીખવવાનું કોઈને સૂઝતું જ નથી. એના કારણનું મૂળ આ માન્યતામાં રહ્યું છે કે કાચંડો દોરવાનું અતિશય અઘરું છે. આનાથી વધારે સત્યથી વેગળી વાત બીજી એકે ય નથી, બીજા કોઈ પણ પ્રાણી કરતાં કાચંડો દોરવામાં સહેલામાં સહેલો છે, એને માટે કઈ ક્રેયોન વાપરવી એની તમારે ચિંતા કરવી જ પડતી નથી, તમે ભલે ને ગમે તે ક્રેયોન પસંદ કરો એ સાચી જ પડવાની.

ને ખુદ કાચંડો આવે ને ફરિયાદ કરે : આ શું માંડ્યું છે, હું પીળા રંગનો છું છતાં મને આસમાની રંગનો કેમ દોર્યો છે, તો તમારે આટલું જ કહી દેવાનું : પણ ભાઈ, આ તો તારો ગઈ કાલનો પોર્ટ્રેટ છે. આ વાત તો તમે એકદમ નીડરતાથી કહી શકો, એમાં જરાય જોખમ નથી, ગઈ કાલે પોતે કેવો દેખાતો હતો એ કાચંડો કેમે ય યાદ જ નહીં કરી શકે, ને એટલે એ વાત બદલવાનો પ્રયત્ન કરશે.

જરાક ખંત રાખીએ તો કાચંડાનો હવે પછીનો પોર્ટ્રેટ આપણે અત્યારથી જ દોરી શકીએ. ચાલો આપણે

પહેલેથી જ કલ્પના કરી લઈએઃ ધારો કે કાચંડો ચોકડીદાર ટેબલક્લોથ પર બેસવાનું પસંદ કરે તો? તો ચાલો આપણે ચોકડીદાર કાચંડો દોરી લઈએ, એમાં આપણે બેશક નહી જ હારી જઈએ.

તેમ છતાં એમાં આપણે બેશક લાભ પણ નહીં પામીએ. કાચંડાને પોતાના પોર્ટ્રેટ વેચાતા લેવાની આદત હોતી જ નથી. જુઓ ને, ખરેખર અચરજ પામવા જેવું કાંઈ નથી. પોતાને એ ઓળખી જ શકતા નથી. ને બીજી પણ એક અણગમતી વાત છે. બે કાચંડા જો સામસામા મળી જાય તો પણ એકબીજાને ક્યારે ય નમસ્તે કરતા નથી. બંને ય એકબીજાને જોતા જ નથી. ને કોઈક ઠેકાણે કાચંડાનું આખું એક ટોળું ભેગું થઈ જાય તો પણ એવું લાગે છે કે જાણે એ બધા ત્યાં છે જ નહીં. આને લીધે જ કાચંડો વિરલ પ્રાણી કહેવાય છે. બાકી એ પણ બીજા કોઈ પણ પ્રાણી જેવું પ્રાણી છે ને અભ્યાસક્રમમાં ગોકળગાય બિલાડી, ને ઈયળની જોડાજોડ એનો પણ સમાવેશ થાય છે. મજાની વાત તો એ છે કે આ બધા જ નારંગી, લીલા ને ગુલાબી રંગના સુંદર કાચંડાઓ મરી જાય છે ત્યારે એકસરખા દેખાય છે. અથાણા માટે એમને સ્પિરિટમાં બોળી રાખવામાં આવે છે ત્યારે એ બધા જ એકસરખા અનાકર્ષક ભૂખરા રંગના લાગે છે.

૮. વ્હેલ

વ્હેલ મહાકાય માછલીઓમાં યે મહાકાય માછલી છે, ને નાની માછલીઓમાં જે કાંઈ આપણા ધ્યાનમાં ક્યારે ય આવે નહી એવું કંઈ કેટલું યે નજરોનજર દેખાડવા માટે એનો અસરકારક ઉપયોગ કરી શકાય છે, ને એટલે જ માછલીઓની સ્કૂલના હેડમાસ્તર વ્હેલને પૂછે છે ને એના જઠર ને કાળજું દેખાવામાં કેવાં છે એ વિદ્યાર્થીઓ નજરે જોઈને ખાતરી કરી લે એ માટે એમને પર્યટને આવવા દેવાની રજા માગે છે, વ્હેલને એનો જરા ય વાંધો નથી, એને મન કાંઈ શિક્ષણની કિંમત જરા ય ઓછી નથી, ને નાની માછલીઓ તો એકદમ ઉત્સાહમાં આવી જઈ ઘરે જઈને એ બધી પોતાનાં માબાપને કહે છે, તમને ખબર છે, અમે તો કાલે વ્હેલના જઠરને પર્યટને જવાના છીએ, ને એમની બા એમને શિખામણ આપે છે કે જોજો, ડાહ્યા થઈને રહેજો, તમારા બહેન તમારી સાથે જ આવવાના છે ને નહીં તો એમને કેવું લાગશે, ને પછી તો સવારે આખીયે સ્કૂલ વ્હેલના મોઢાની બહાર ભેગી થાય છે, બરાબર આઠને ટકોરે વ્હેલ મોટું ઉઘાડે છે ને બહેન નાની માછલીઓને કહે છે, આ આપણા માથાની બરાબર ઉપર છે ને એ તાળવુ છે, જુઓ એનો લાલ રંગ કેટલો સરસ છે, ને હવે ચાલો આપણે

આગળ જઈએ, આ ગણું છે ને આ અન્તનળી, અરે અરે, કહ્યું ને કે તમારે ક્યાંય હાથ લગાડવાનો નથી, વિશાળ અવકાશમાં એના અવાજના પડછંદા ગાજે છે, ને નાની માછલીઓ જિજ્ઞાસાથી ચારેકોર નજર ફેરવે છે ને જઠરમાં આવી પહોંચે છે ત્યારે અંદરોઅંદર ગુસપુસ કરે છે, અરે જો, મારા બાપુજી ને મારા દાદા, ને મારા કાકાનો દીકરો મોર્ટિમર એ બધાનો અહીંયાં અંત આવ્યો હતો, ને એ સહુ એકીટશે જોતાં જોતાં વિચાર કરે છે, મોટા થઈશું ત્યારે એક દિવસ કદાચ આપણો અંત પણ અહીંયાં જ આવશે, પણ હજી તો એને ખૂબ ખૂબ વાર છે, એ પહેલાં તો આપણે હજી ઘણું ઘણું શીખવાનું બાકી છે.

૯. કાચબી

જિરાફને કાન છે, બિલાડીને કાન છે, અને કાંગારુનેય કાન છે, બસ એક કાચબીને જ કાન નથી, ને એને જરૂર કાન હોત, એ પણ બીજા કોઈ પણ પ્રાણી જેવું પ્રાણી દેખાતી હોત, પણ બધો વાંક એનો પોતાનો જ છે, કોઈ ગાય એ સાંભળવાનું એને ગમતું નહોતું, જોયું ને, તમે સંગીતના કટ્ટા દુશ્મન હો તો આવા હાલ થાય છે.

કાચબી એક પંખીની સાથે એક જ ઓરડામાં રહેતી હતી, ને પંખી બીજા કોઈ પણ પંખીની જેમ વસંતનું આગમન થતાં જ ગાવાનું શરૂ કરતું વહેલી સવારથી તે છેક મોડી સાંજ સુધી ગાયા કરતું, પણ કાચબીને તો મોડે સુધી સૂતા રહેવાનું ગમતું, એને તો પાર વિનાની, એ પૂરાં એકસો કે એથી યે વધારે વર્ષોની ફુરસદ હતી, એને તો કોઈ કહેતા કોઈ જ વાતની ઉતાવળ નહોતી, એને કોઈ કહેતાં કોઈ જ કામ કરવા જેવું લાગતું નહોતું, અત્યાર સુધીમાં તો તેણે પાર વિનાનું જીવન જીવી લીધું હતું ને પંખીને જોતાં વેંત તેને કાળ ચડતો હતો. પહેલાં તો કાચબીને થયું. અરે, એમાં શું, થોડાં વર્ષ તો સહેલાઈથી સહન કરી લઈશ, પંખી કાંઈ અનંત કાળ સુધી ઓછું ગાવાનું છે, આવતી સદીમાં તો પાછી સરસ મજાની નીરવતા છવાઈ જશે, સારું છે કે હું કાચબી જન્મી છું, પણ આમ ને આમ સત્તર વર્ષ વીત્યાં પછી એની સહિષ્ણુતાની હદ આવી ગઈ ને એણે પંખીખાઉ બિલાડીને ડિનરનું નિમંત્રણ આપ્યું.

બિલાડી આવી, ભૂખેભૂખી, છતાં એનું વર્તન પૂરેપૂરું કોઈ પણ કુલીન નારીને છાજે એવું રહ્યું, બોલી, વાહ, તમારો રૂમ તો કેટલો સરસ છે ને અરે આ બારી, આખો ય વખત અહીંયાં બેસીને, સામેનાં આ બધાં છાપરાં જોયા કરવાની તો તમને ખૂબ લહેર પડતી હશે, ને પંખીએ તો બીજા કોઈ પણ પંખીની જેમ જ વસંતનું આગમન થતાં જ સત્તરમી વાર ગાવાનું શરૂ કર્યું, લે એ શા માટે ન ગાય, એને

ત્યા કયા કોઈ મહેમાન આવ્યા હતા, ને બિલાડી સાથે વાતચીતમા કાચબીએ આડકતરી રીતે કહી પણ દીધુ કે તમને ભાવતુ હોય તો સ્વાદિષ્ટ પખીનુ ડિનર તૈયાર કરાવુ પણ કમાલ છે બિલાડીએ તો જરા ય ઉમળકો ન દાખવ્યો, ઊલટાની કહેવા લાગી, અરે આજ સુધીમા તો મે કઈ કેટલા યે પખી ઝાપટયા છે, ને એ બધા જ ગાતા હતા, એ બધા અત્યારે ય મારા પેટમા ગાઈ રહ્યા છે જુઓ સાભળો, ને કાચબી તો સતાપની મારી રડુ રડ થઈ ગઈ, અરે આટલુ બધુ ગાય છે ને એણે તો નીરવ સધ્યાની ઝખના સેવી હતી, ને એટલે એણે બિનાડીની ક્ષમા માગી, માફ કરને, મારે ડિનરના કપડા પહેરવાનો વખત થઈ ગયો છે, હુ અદર જઈને કપડા બદલાવી આવુ, ને એણે તો સીધી બાથરૂમમા દોટ મૂકી ને એકદમ પોતાના બને કાન કાપી નાખ્યા હાશ, હવે કાચબી આનદમા આવી ગઈ, હવે નીરવતા સિવાય કાઈ જ સાભળવાનુ નહી, ને કાન તો વોશ બૅઝિનમા પડયા હતા, બિલાડી બરાબર એ જ લાગની હતી, ને બિલાડીને તો જરાય ખોટ લાગ્યુ નહી, એણે કાચબીના કાન છે લા કયારે ખાધા હતા એ એને કેમેય યાદ આવ્યુ જ નહી, પખીએ ગાયુ, બિનાડીએ કાચબીના કાન ખાધા, ને ખાવાનુ પૂરુ થયું ત્યારે એ બોલી, વાહ, આજનુ ડિનર તો કાઈ અદ્દભુત હતુ, થન્ક યુ એવર સો મચ, બાય બાય, ને જવાબમા કાચબી તો કાઈ બોલી જ નહી કારણ કે એણે તો કાઈ સાભળ્યુ જ નહોતુ, ને બિનાડીને થયુ, આ કાચબી તો બાઈ, સાવ રીતભાત વિનાની જ છે, સાચુ પૂછુ, આ પખીને આની સાથે એક ને એક રૂમમા રહેતા કેવી રીતે ફાવ્યુ હશે?

૧૦. ટર્કી

ટર્કી જેવુ આળુ બીજુ કોઈ પ્રાણી નથી, એના જ્ઞાનતતુઓની રચનામા જ કાઈક ગરબડ છે, ને જ્યારે જ્યારે એ કાઈ રાતા રગનુ જુએ છે ત્યારે ત્યારે એને શર ચડે છે, જગતમા તો કઈ કેટલીયે વસ્તુ રાતા રગની હોય છે, ખાપરા રાતા રગના હોય છે, બસ રાતા રગની હોય છે ને ગુલાબ રાતા રગના હોય છે, જગતમા તો રાતા રગની અનેક વસ્તુઓ હોય છે ને સાચુ પૂછો તો રાતા રગની વસ્તુઓ હમેશા ઉભરાયા જ કરતી હોય છે એટલે ટર્કી તો સતત પોતાના સાયકિઍટ્રિસ્ટની સલાહ લીધા કરે છે, એને એ કહે છે, જુઓ, તમારે હમેશા એનો ને એનો જ વિચાર કરવાનુ માડી વાળવુ જોઈએ, તમારે ચારેકોર આટલુ બધુ જોયા ન કરવુ જોઈએ, એને બદલે વાચવામા મન પરોવો, સુગમ સગીત સાભળો ને સાજે ફરવા જાઓ, પણ ટર્કી તો હમેશા ટર્કી જ

રહેવાનું. નજીવી વાતમાં એ એકદમ એંચેન બની જાય છે, એક વાર એને એક ઇન્દ્રગોપનો ભેટો થઈ જાય છે ને બળતામાં ભયંકર ઘી હોમાઈ જાય છે, ટર્કીને પગથી માથાં સુધી ઝાળ લાગે છે ને એ રાડો પાડવા માંડે છે, હવે તો ખરેખર હદ આવી ગઈ, એ દોડીને કેમિસ્ટને ત્યાં જાય છે ને થોડો સફેદ રંગ વેચાતો લે છે, સફેદ રંગ વેચાતો લેવામાં એ પોતાની તમામ બચત હોમી દે છે ને એકેએક પેટ્રોલ પંપને ટપાલ-પેટીને, એકેએક ગાજર ને ટમેટાને સફેદ રંગ ચોપડી દે છે, આખાયે ગામને સફેદ રંગ ચોપડી દે છે, પણ મજાક તો એ થાય છે કે સહુને થાય છે નાતાલના દિવસો આવી ગયા, ને નાતાલમાં તો ટર્કી માટે ખૂબ જ પડાપડી થાય છે, ને એટલે ટર્કી પોતાનો જાન ગુમાવે છે, ને એને ખબરે ય પડતી નથી કે શા માટે ?'

અનુ. જયંત પારેખ

ગતાનુગતિકતાનું એક નવું પ્રકરણ

૧૯૬૦માં પ્રકટ થયેલા 'કિંચિત' ગુજરાતી વિવેચન અને સર્જન ક્ષેત્રે આમૂલ પરિવર્તન આણી દીધું. એને લીધે અત્યાર સુધીમાં ગુજરાતી વિવેચનની દરિદ્રતા ઉઘાડી પડી ગઈ. નર્મદથી માંડીને તે ઠેઠ અત્યાર સુધી ગુજરાતી સાહિત્યમાં જે જાળાં બાઝી ગયાં હતાં તે ખંખેરાઈ ગયાં. જુદા જુદા સાહિત્યસ્વરૂપોનો વિચાર કરતી વખતે, સાહિત્યની કે કળાની સામાન્ય ચર્ચા કરતી વખતે અથવા જુદા જુદા લેખકો વિશે વિચાર કરતી વખતે વિવેચકના ચિત્તમાં સાહિત્યની કેટલીક મૂળભૂત વિભાવનાઓ સ્પષ્ટ હોવી જોઈએ અને મૂલ્યાંકનનાં ધોરણોમાં સહેજ પણ વિસંવાદિતા આણ્યા વિના વિવેચકે કૃતિને અથવા સિદ્ધાન્તને કે ઐતિહાસિક ભૂમિકાને નિર્મમતાપૂર્વક તપાસવી જોઈએ એવો આગ્રહ ત્યાં રાખવામાં આવેલો. પંડિતયુગની નિર્ભીકતામાં બૌદ્ધિક પ્રામાણિકતાનું તત્ત્વ વિશેષ રૂપમાં ઉમેરાયું. સાથે સાથે અત્યાર સુધી ઉપેક્ષા પામેલી અથવા ભ્રાન્ત સ્વરૂપમાં ડોકિયાં કરી જતી કલામીમાંસાની અનિવાર્ય ભૂમિકા પણ સાચા સંદર્ભમાં તેમાં ભળી. અત્યાર સુધીની વિવેચનાની સૌથી મોટી ઊણપ સાહિત્ય કૃતિને નિહાળવાની સાચી

દૃષ્ટિની હતી. આ સાચી દૃષ્ટિને ઘડવામાં 'કિંચિત્'ની રચના પાછળ રહેલા સમગ્ર વૈશ્વિક સાહિત્યસન્દર્ભે મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો અને એને પરિણામે સંસ્કૃત મીમાંસા અને પાશ્ચાત્ય મીમાંસાને સમકાલીન સન્દર્ભમા પ્રયોજવામા આવી. આને કારણે આ વિવેચનામા સન્નિષ્ઠા પ્રકટી, અને સાહિત્ય પ્રત્યેની સાચી 'ભક્તિ' પ્રકટી.

અને એ કારણે ગુજરાતી સાહિત્યની આ ક્રાંતિકારી પરિવર્તન પામેલી આબોહવામા રહીને લખનારની પરિસ્થિતિ વિકટ બની. 'કિંચિત્'ની અનુગામી વિવેચના માટે આ આબોહવામા ટકી રહેવુ એ એક વિકટ કાર્ય છે. આ રીતે ટકી રહેવા માટે પૂરેપૂરી સજ્જતા કેળવવી પડ, નહિતર એ પૌરુષી વિવેચનાની આગળ અનુગામી વિવેચનાની નપુંસકતા ઉઘાડી પડી જાય. જો કે સાથે સાથે એ પણ ધ્યાનમાં રાખવા જેવુ છે કે એવી નપુંસકતા ઉઘાડી પડી જાય એનો સહેજ સરખો ભય રાખ્યા વિના, પોતાની ચામડીને જાડી બનાવી દઈને લખ્યે જ રાખનારા લહિયાઓનો એક મોટો વર્ગ આપણે ત્યા છે. ૧૯૬૦ પછી આપણે ત્યાં વિવેચનામાં એકદમ જુવાળ આવી ગયો હોય એવું લાગે છે. ત્રીસીના ગાળાના કવિઓ જેટલી સહેલાઈથી કાવ્યસંગ્રહ પ્રકટ કરી નાખતા હતા તેટલી સહેલાઈથી હવે વિવેચકો વિવેચન-સંગ્રહ પ્રકટ કરી દે છે. છેલ્લા દાયકાના મોટા ભાગના સંગ્રહો તરફ દૃષ્ટિપાત કરીશુ તો એમાં રહેલાં સામાન્ય તત્ત્વો તરત નજરે પડી જશે. કોઈ ને કોઈ પ્રસંગે અપાયેલા વ્યાખ્યાનો, સાહિત્ય-વિષયક સામાન્ય ચર્ચાના એકાદ બે લેખ, એકાદ બે ઐતિહાસિક લેખ, બેચાર પ્રાચીન મધ્યકાલીન સાહિત્યની પરિક્રમાના, વૈવિધ્યની કક્ષા જાળવીને સંગ્રહાયેલાં પાચ દસ અવલોકનો, સંગ્રહને દળદાર કરવાના આશયથી કે એવા બીજા કોઈ આશયથી કરેલા અનુવાદ આ બધાનો સરવાળો એટલે આજનો વિવેચન ગ્રંથ. અને હવે તો ગુજરાતીમા ફલેપી વિવેચનાનો પ્રકાર પણ ઠીક ઠીક વિકસ્યો છે એટલે મુરબ્બીઓના આશીર્વાદ પણ બહુ સહેલાઈથી મળી જાય છે. આવા સંગ્રહો પ્રકટ કરનારા મોટા ભાગના વિવેચકો છૂટક છૂટક લખાણોનો સંગ્રહ પ્રકટ કરી રહ્યા હોવા બદલનો અફસોસ જાહેર કરતા હોય છે. 'સળંગ ગ્રંથ'ની યોજના વિચારાવી જોઈએ. અભ્યાસીએ એ દિશામા પ્રવૃત્ત થવુ જોઈએ એવી જાહેરાત પણ મુરબ્બીવટથી કરવામાં આવે છે. આ બધા સંગ્રહોના પ્રકાશન પાછળ કયાં કારણો જવાબદાર છે એ હવે સુવિદિત છે એટલી તેની ચર્ચામાં ઊતરવું અસ્થાને છે. આ બધા સગ્રહોના પ્રકાશનથી એમ માની લેવાની જરૂર નથી કે આપણે ત્યાં વૈચારિક શક્તિનો વિકાસ થઈ રહ્યો

છે અથવા સાહિત્યિક પ્રશ્નોની ચર્ચા-વિચારણા ગંભીરપણે કરવામાં આવી રહી છે. હકીકતમાં આ વિવેચના છીછરી છે. ઘણી વખત તો એટલી હદે જઈને કહેવાનું મન થાય કે એમાં સાહિત્યિક સૂઝનો સમૂળગો અભાવ પ્રવર્તે છે. સપાટી પર રમ્યા કરતી, સાહિત્યને બાજુએ મૂકીને કાદવ ઉડાડયા કરતી, વિદ્યાર્થીઓને ખોટે માર્ગે દોરતી છતાં સાચા માર્ગનો સ્વાંગ રચતી આ વિવેચના કાળના પ્રવાહમાં એવી તણાઈ જશે કે ભવિષ્યમાં એનાં ફૉસિલ્સ પણ જોવા નહિ મળે.

આ ગતાનુગતિકતાને ખત્મ કરી નાખે એવી વિવેચનાની અનિવાર્યતા પ્રબળપણે વરતાઈ રહી હોય ત્યારે એવી વિવેચનાની ખોટ પૂરી કરી શકે એવી આશા આપનાર પણ જ્યારે એ જ ગતાનુગતિકતામાં સરી પડે ત્યારે એ અત્યન્ત કરુણ દુર્ભાગ્ય ગણાય. 'અન્વીક્ષા'* આ જ ગતાનુગતિકતાનું એક નવું પ્રકરણ બની બેઠી છે. આ સંગ્રહમાં આઠ નિબન્ધોએ લગભગ એંસી પાનાં રોકયા છે. આ નિબન્ધોમાં ત્રણ નિબન્ધ ઐતિહાસિક, ચાર નિબન્ધ સાહિત્ય વિષયક સામાન્ય ચર્ચાના અને એક નિબન્ધ પત્રચર્ચાના પ્રકારનો છે. છે. લગભગ એટલાં જ પૃષ્ઠોમાં પંદર અવલોકનોનો સમાવેશ થાય છે. આ અવલોકનોમાં સંપાદન, નવલકથા, નવલિકા, વિવેચન, કવિતા, રૂપાંતર એમ બહુરંગી વૈવિધ્ય પણ જાળવવામાં આવ્યું છે. પરિશિષ્ટ રૂપે પાંસેક પૃષ્ઠોનો આયોનેસ્કોનો લેખ 'લેખક અને તેના પ્રશ્નો' પણ મૂકવામાં આવ્યો છે. એનું કારણ આપતાં વિવેચક જણાવે છે: 'મારી કેટલીક સાહિત્યિક માન્યતાઓ માટે મને એમાંના કેટલાક મુદ્દાઓથી સમર્થન મળે છે. આશા છે કે એ લેખ આ ગ્રંથમાંના મારા અભિગમને એક પરિપ્રેક્ષ્ય પૂરો પાડશે.' પણ આ રીતે જોવા જઈએ તો એલિયટની વિવેચનાના કેટલાક મુદ્દાઓથી પણ તેમને સમર્થન મળેલું છે. એમને જ નહિ, લગભગ બધા જ વિવેચકોને એ રીતે સમર્થન મળતું હોય છે. એટલે એમનું કારણ પ્રતીતિજનક લાગતું નથી. આ સંગ્રહ સુરેશ જોષીને અર્પણ કરીને એક વાકય ટાંકવામાં આવ્યું છે: 'જેણે વાત્સલ્યભાવે નિતનવલ કલા-શાસ્ત્રની ભૂમિ ચીંધી.' પણ આખો સંગ્રહ વાંચી ગયાં પછી આ નિતનવલ ભૂમિની ઝાંખી પણ થતી નથી. એક વખત 'સંદેશ'ના પાના પર જે ફ્લેપી વિવેચનાનો વિરોધ કરેલો તે જ ફ્લેપી વિવેચનાનો આધાર લઈને વિવેચકે ગુજરાતી સાહિત્યના આ નવા રોગની શરણાગતિ સ્વીકારી લીધી છે.

---

* અન્વીક્ષા: અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ, પ્રકાશન–અશોક પ્રકાશન, મુંબઈ. પૃ. ૨૦૭+૮, મૂલ્ય ૭ રૂપિયા ડિસે. ૭૦

આ વિવેચનસંગ્રહ અલબત્ત અન્ય સંગ્રહો કરતા જુદો તરી આવે છે, કારણ કે એમા જીવનદર્શનની કે જીવનના પ્રતિબિમ્બની, સર્જકની સામાજિક સભાનતાની અથવા લેખના સંદેશ, ઉદ્દેશ, હેતુ, આશયની જટાજાળ ઉકેલવામા આવી નથી વિવેચકે સાહિત્યની વિભાવનાને બને તેટલી શુદ્ધ રાખવાનો પોતાનાથી બનતો પ્રયત્ન કર્યો છે સાહિત્ય સાથે સામાન્ય રીતે સાકળવામા આવતી નીતિ, તત્ત્વજ્ઞાન ની ભૂમિકા અહી વિવેચકને પરવડે એમ નથી કારણ કે તેઓ સુરેશ જોષીને ચીધેલા માર્ગે જવાને માટે ઉત્સુક થયેલા છે આમ છતા 'કિચિત્'ની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાનુ પુનરાવર્તન અહી જોવા મળતુ નથી કારણ કે અહી સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા લગભગ અનુપસ્થિત છે સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાને વિકસાવવા માટે વિવેચનની કૃતિઓના જ્ઞાનની જેટલી આવશ્યકતા હોય છે તે કરતા વિશેષ આવશ્યકતા ભિન્ન ભિન્ન ભાષાઓમા રચાયેલી સર્જનાત્મક કૃતિઓના જ્ઞાનની પડતી હોય છે આખરે તો આ મસાલ કરવામા આવેલી કૃતિઓને આધારે જ દરેક વિવેચક પોતાના સમકાલીન સાહિત્યિક સન્દર્ભમા ચર્ચાવિચારણા કરતો હોય છે આવી કૃતિઓ આ સંગ્રહની પાર્શ્વભૂમિકામા જો રહી હોત તો અહી આ પ્રકારના લેખો સ્થાન પામ્યા ન હોત અને જો સ્થાન પામત તેની ઇયત્તા આના કરતા વિશેષ હોત જો સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચા યત્કિચિત્ પણ અહી જોવા મળે છે તેમા સંદિગ્ધતા છે. દા ત. તેઓ એક સ્થળે કહે છે. 'સર્જકનો આનન્દ તો તે પોતાના અન્તરમા ઘુટાતી અનુભૂતિને અભિવ્યક્તિ આપી છૂટયાનો સન્તોષ છે આત્માભિવ્યક્તિને લીધે અનુભવાતી ધન્યતા છે આ ચર્ચા ઉપરથી હુ એમ પ્રતિપાદિત કરવા માગુ છુ કે સર્જનમા સર્જક એની અનુભૂતિને વફાદાર રહે અને એની અભિવ્યક્તિ વખતે એને ઉચિત આકાર આપે એ એનુ મુખ્ય કર્તવ્ય છે' (પૃ ૨૬) અહી આત્માભિવ્યક્તિનો સંકેત કયો? અભિવ્યક્તિવાદને અને આત્માભિવ્યક્તિને કયો સમ્બન્ધ? અનુભૂતિને વફાદાર રહેવુ એટલે શુ? આગળ તેમણે જ રા વિ પાઠકની ટીકા કરતા લખ્યુ છે 'કવિનો અનુભવ, કલાકૃતિમા વ્યક્ત થયેલો અનુભવ અને ભાવકનો રસાનુભવ એ ત્રણેનુ સમીકરણ માડી શકાય?' (પૃ ૧૧) જીવન સાથે સાહિત્યનો સંબધ ગર્ભિત છે, જીવન અને સાહિત્યની ગતિવિધિ ભિન્ન છે, જીવનમૂલ્યોનો તાળો સાહિત્ય સાથે મેળવી ન શકાય, સાહિત્ય જીવનનુ દાસપણુ કરવાને સર્જાયેલ નથી, કથયિતવ્યની વ્યંજના મહત્ત્વની વસ્તુ છે— આ બધી વાત કરતી વખતે તેઓ 'કિચિત'

ચીંધેલા માર્ગે જાય છે ખરા. પણ આ ભૂમિકા તેમની સમગ્ર વિવેચનામાં અનુસ્યૂત હોય એમ વરતાતું નથી આની સાક્ષી તો તેમણે ગ્રંથસ્થ કરેલી મોટા ભાગની સમીક્ષાઓ પૂરે છે. વળી ક્યાંક તો કૃતિને મૂલવવા માટે કૃતિમાંથી નીપજતા ધોરણોને કેન્દ્રમાં રાખવાને બદલે કૃતિનાં રૂપકગ્રંથિ કે અર્થઘટનને મહત્ત્વનું સ્થાન આપે છે. અર્થઘટન જીવનમૂલ્યની વાત કરતી વખતે મહત્ત્વના નીવડે પણ જીવનમૂલ્ય નીપજાવવામા સર્જકની યોજના કયા પ્રકારની છે એ મહત્ત્વનું બની રહે છે. સમકાલીન સંદર્ભને કેન્દ્રમાં રાખીને કશી વાત કરવા જાય છે ત્યાં એ સંદર્ભની માંડણી જ ખોટી થયેલી છે. 'સંવેદનશીલ કલાકારોને માટે આજની આ (છિન્નભિન્નતાની) પરિસ્થિતિ અસહ્ય બની રહે એ સ્વાભાવિક છે. વિસંવાદિતામાંથી સંવાદિતા તરફ, વિચ્છિન્નતામાંથી અખિલાઈ તરફ જવાની, એને પામવાની તીવ્ર અભીપ્સાવાળો આજનો સર્જક સંતોષનો શ્વાસ લેવાની છાંયડી કલામાં-સર્જનમાં શોધે છે.' (પૃ. ૨૩) પણ આ પરિસ્થિતિ માત્ર વર્તમાન જગતની જ સૂચક નથી. કળા જ્યારથી જન્મી ત્યારથી જ એ તો વિસંવાદિતામાંથી સંવાદિતા તરફ અને છિન્નભિન્નતામાંથી વ્યવસ્થા કે અખિલાઈ તરફ ગતિ કરતી જ રહી છે.

આ વિવેચકે મુખ્યત્વે ઐતિહાસિક દૃષ્ટિકોણ રાખ્યો છે. વિવેચનાત્મક દૃષ્ટિકોણની અલ્પ માત્રા અને ઐતિહાસિક દૃષ્ટિકોણની વિપુલ માત્રાને લીધે તેમની વિવેચના મોટે ભાગે વર્તમાનપત્રના પત્રકારની જેમ 'સ્ટોક ટેકીંગ' જ કરતી રહી છે. આ 'સ્ટોક ટેકીંગ'નું સમર્થ ઉદાહરણ સંગ્રહનો પહેલો લેખ પૂરું પાડે છે. ગુજરાતી વિવેચનની ૧૯૪૫ પહેલાંની જે તે વિભાવનાઓ તપાસવામાં માત્ર ઐતિહાસિક દૃષ્ટિકોણ રાખવાથી એ લેખનું મૂલ્ય લગભગ દસ્તાવેજી બની ગયું છે. ગુજરાતી વિવેચનમાં પરિભાષાનું ઘડતર યોગ્ય રીતે થયું ન હતું તે સદૃષ્ટાન્ત સમજાવવામાં કે બ. ક. ઠા. ની વિચાર પ્રધાનતાની ભાવના સમજાવવામાં વિવેચક સફળ થતા હોવા છતાં એક સારો નિબંધ બનવાની શક્યતાવાળો લેખ વીગતસંચયને લીધે કથળી ગયો છે. જે તે વિભાવનાને નર્મદથી વિષ્ણુપ્રસાદ સુધી તપાસવાની પદ્ધતિમાં ફેરફાર કરીને યા બીજી રીતે આપણી વિવેચનાનાં ગૃહીતો, એનું સ્વરૂપ સમજાવીને એ વિભાવનાએ સર્જન પર કઈ અસર પાડી તે તપાસાઈ શકી હોત. આવા જ દૃષ્ટિકોણનો ભોગ બને છે 'પદ્યનાટકની શોધમાં' લેખ. ગુજરાતીમાં નર્મદથી ઉમાશંકર સુધી નાટકના માધ્યમની શોધ કઈ રીતે ચાલે તેનો આપણને અહેવાલ મળે છે, એટલું જ નહિ એ

વિશે એલિયટે, પીકૉક શું શું વિચાર્યું તે પણ જાણવા મળે છે, અનિરુદ્ધે શું વિચાર્યું તે જ માત્ર આપણને જાણવા મળતું નથી. શેક્સપિયર, રેસિન કે એલિયટે જે રીતે પદ્યનાટકો રચ્યાં છે તેની ટેકનિક તપાસીને એ નિમિત્તે પદ્યનાટકનું સ્વરૂપ સમજાવીને ગુજરાતીમાં પદ્યનાટકના પ્રયોગો શા માટે નિષ્ફળ ગયા (અથવા સફળ થયા—જો એમ લાગતું હોય તો) તેની ચર્ચા જો થઈ હોત તો આવું પરિણામ ન આવત. કયાક માત્ર નોંધથી (શુદ્ધ નવલકથાઃ એક નોંધ) કામ ચલાવી લેવામાં આવ્યું છે. આવી નોંધ લખવામાં ખાસ કશી તકલીફ પડતી નથી. નવલકથાના થોડા ઘણા પ્રયોગશીરોના મંતવ્યોથી કામ નભી જાય છે, એમના નામ ટાંકવા પણ બસ થઈ પડે છે. પણ પ્રુસ્ત, જોય્સ કાફ્કા, વૂલ્ફ જેવાઓની કૃતિઓ આત્મસાત્ થયા પછી પલટાઈ જતા માનવીનો મિજાજ આપણને આ પૃષ્ઠોમાં અનુભવવા મળતો નથી. આવી નોંધને વિસ્તારીને ટેકનિકનો પ્રશ્ન સદૃષ્ટાન્ત ચર્ચી શકાયો હોત, પણ માહિતીખાતું ચલાવવાનો ગુજરાતી વિવેચનનો જન્મસિદ્ધ આધકાર વિવેચનને સાચી દિશામાં જવા દેતો નથી. જો એ સાચી દિશા તરફ જવાનો પ્રયત્ન કરે તો પણ અવળી દિશામા એને લઈ આવે છે. 'એરિસ્ટોટલનું કાવ્યશાસ્ત્ર—એક ભૂમિકા'માં આવું બન્યું છે. બારેક પાનાંના સંક્ષિપ્ત નિબન્ધમાં કઈ કઈ વીગતોનો સમાવેશ કરવો તેની ગંભીરતાથી વિચારણા કરવામાં આવી નથી. આવા લેખમાં વીગતોની અનિવાર્યતા હોય છે તેની ના નહિ પણ જે વીગતો બીજેથી સહેલાઈથી મળી શકતી હોય તેને સ્થાન ન આપ્યું હોય તો ચાલે. એરિસ્ટોટલ પહેલાં કઈ કઈ કૃતિઓમાં વિવેચન જેવા મળે છે. તેનાં નામ ગણાવી જવા મહત્ત્વનું નથી પણ તેની પુરોગામી વિવેચનાનુ સ્વરૂપ કેવું હતું તે તપાસી જવું મહત્ત્વનું હતું. પણ અહીં આગળ કાવ્યશાસ્ત્રની વીગતો, તેના કર્તૃત્વનો પ્રશ્ન, તેની હસ્તપ્રત (આ બધા મુદ્દા અનુવાદ સાથે મૂકેલા લેખમાં સંગત નીવડે) ની વાત કરીને એરિસ્ટોટલ પહેલાં પ્લેટોની કાવ્યવિચારણાની ખૂબ જ જાણીતી વીગતોની નોંધ લઈને અનુકરણ જેવી સંજ્ઞાઓનો અભ્યાસ કરવાની જવાબદારી અભ્યાસીને શિરે ટોળી દઈને બને તેટલી ઉતાવળે તેઓ કેથાર્સિસ સુધી આવી પહોંચે છે અને જણાવે છેઃ "ટ્રેજેડીના અસ્તિત્વની ઉપયોગિતા સિદ્ધ કરવાના પ્રયત્નમાંથી કેથાર્સિસની વિભાવનાનો જન્મ થયો." (પૃ. ૩૪) પણ કેથાર્સિસનાં મૂળ તો પ્લેટોની વિચારણામાં રહેલાં છે. રડતા બાળકને છાનુ રાખવા માટે તેને ઉછાળવું પડતુ હોય છે તેનું દષ્ટાંત આપીને પ્લેટો જણાવે છે કે આવા કિસ્સાઓમાં

અસ્વસ્થતાનું કારણ ભીતિ છે. અને એ ચિત્તને અનુપકારક પરિસ્થિતિ છે. એ જ પ્રકારની પરિસ્થિતિ ઉછાળવાથી ઉપજાવીને બાળકના ચિત્તને શાન્ત રાખવામાં આવે છે. એટલે લાગણી દ્વારા લાગણીનું શમન (હોમિયોપેથિક પદ્ધતિ) થાય છે. એરિસ્ટોટલ તો પાછળથી આ ભૂમિકાને વિકસાવી આપે છે. એરિસ્ટોટલની લગભગ બધી વિચારણાનાં મૂળ પ્લેટોમાં રહેલાં છે. એરિસ્ટોટલની ખૂબ જ જાણીતી વિભાવના— Organic whole પણ પ્લેટોમાં પહેલવહેલી જોવા મળે છે: ‘Artist disposes all things in order and compels the one part to harmonize and accord with the other part until he has constructed a regular and systematic whole’ (Gorgias) આ બધી ચર્ચા કરવાનું વિવેચકે ટાળ્યું છે. જ્યાં આપણને લાગે કે હવે લેખ સાચી દિશા તરફ જઈ રહ્યો છે ત્યાં તો લેખ પૂરો થઈ જતો હોય છે. એરિસ્ટોટલની વિભાવનાઓ, અનુગામી વિવેચન પર તેની પડેલી અસર, કથા-સાહિત્યના અર્વાચીન સિદ્ધાંતો પાછળ રહેલી એરિસ્ટોટલની સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકા, તેની પદ્ધતિ-વગેરે સમજાવવામાં આવ્યું નથી. સંક્ષિપ્તતા સઘનતાને લીધે જન્મતી હોય તો જ આવકાર્ય બને, નહિતર વિસ્તાર અનિવાર્ય થઈ પડે છે. સવિસ્તર ચર્ચા કરવાનું વિવેચકને ક્યાંય ફાવતું નથી, બધી જ ચર્ચા જેમ બને તેમ આટોપી લેવા તરફ તેમનું વલણ વિશેષ રહેલું છે. જોવાની ખૂબી તો એ છે કે તેઓ પોતે જ એક સ્થળે કહે છે ‘આવા ગહન વિષયો જ્યારે ખાસ કરીને વિદ્યાર્થીને દૃષ્ટિ સમક્ષ રાખીને લખાતા હોય ત્યારે, અમુક લંબાણની અપેક્ષા રાખે છે. વિદ્યાર્થીઓનો બોજો વધી જાય એવી દૃષ્ટિ રાખવી હોય તો કેટલાક વિષયો જતા પણ કરવા પડે.’ (પૃ. ૮૧) આ પૃષ્ઠોમાં જે વિષયો ચર્ચાયા છે તે પણ વિદ્યાર્થીઓ અથવા નિરક્ષર સાક્ષરો માટે જ છે ને!

આપણા વિવેચન સાથે પ્રારંભથી જ પત્રકારત્વ સંકળાયેલું રહ્યું છે. પત્રકારત્વે ઘણા સર્જકોના અને વિવેચકોના ભોગ લીધા છે. આ વિવેચકને સાચી દિશા તરફ નહિ જવા દેનારું પરિબળ પણ આ પત્રકારત્વ જ છે. પત્રકારત્વે વિવેચકની પદ્ધતિ પર અનિષ્ટ અસર જન્માવી છે. અહીં ગ્રન્થસ્થ કરવામાં આવેલી પંદર સમીક્ષાઓ પ્રસંગાનુસાર લખાઈ હશે ત્યારે કદાચ તેનું મૂલ્ય પણ હશે. આ સમીક્ષાઓને આયોનેસ્કોનું આ વિધાન સહેલાઈથી પ્રયોજી શકાય: ‘સાહિત્યની કે નાટકની કોઈ કૃતિ કે કોઈ ચિત્ર પરની સમીક્ષાઓ લઈ જુઓ. સમીક્ષાને જેમની તેમ રાખો પણ સમીક્ષિત કૃતિનું શીર્ષક અને એના લેખકનું નામ બદલી નાખો, અને હા, અવતરણો

બદલી નાખો—અને તમે જોઈ શકશો કે સમીક્ષકના ટીકાટિપ્પણ નવાં અવતરણોને પણ એટલાં જ લાગુ પડતા હશે ...આનું કારણ એ છે કે સમીક્ષકે દ્વૈતીયિક લક્ષણો પરત્વે ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું હતું.' (પૃ. ૧૮૯) અને આ જ લેખ વિવેચકના અભિગમને એક પરિપ્રેક્ષ્ય પૂરો પાડશે એવી જાહેરાત આ લેખની વિડંબના નથી? કારણ કે ગુજરાતી ભાષાના અન્ય વિવેચકોની જેમ આ વિવેચકનુ ધ્યાન પણ કૃતિની સામગ્રી તરફ વિશેષ જાય છે. એટલા માટે બ્રોકરની વાર્તાઓ માટે તેઓ કહે છે: 'જો કે વિષયવૈવિધ્યની દષ્ટિએ આપણે ત્યા ઓછા ખેડાયેલા એવા પ્રદેશમા આમાની કેટલીક વાર્તાઓ વાચકને લઈ જાય છે, એ નોધપાત્ર ગણાય.' (પૃ. ૧૧૭) ગુજરાતના કુદીમધ વાર્તાકારોને આ વિધાન પ્રયોજી શકાય. વિવેચનના પુસ્તકોનું અવલોકન કરતી વખતે પુસ્તકની યોજના વીગતવાર સમજાવે છે. ગુજરાતી વાર્તા નવલકથાની વાત સરખી રીતે તેઓ કરી શકયા છે પણ તે માટે આભાર તો આપણે આપણા વાર્તાકારોની મર્યાદાઓને માનવાનો. કારણ કે પ્રસંગોની કાકતાલીયતા, પૂર્વ-નિર્ણીત આયોજન જેવી નબળી કડીઓ વિશે કહેવું બહુ સહેલુ છે. પણ જ્યારે વિવેચકની સામે 'છિન્નપત્ર' જેવી સબળ કૃતિ આવી પડે છે ત્યારે ખરી મુશ્કેલીઓ શરૂ થઈ જાય છે. ત્યાં ઘટનાઓ જ નથી એટલે તેની સંભવાસંભવની ચર્ચા કરી ન શકાય. પ્રચાર, લાગણીવેડાનો અભાવ એટલે એ વિશે પણ કહી ન શકાય. અન્યત્ર વર્જિનિયા વૂલ્ફ કે આન્દ્રે જિદનાં નામ આવે છે પણ તેમણે લખેલી lyrical novelsનું સ્વરૂપ પકડમાં આવ્યું ન હોવાને કારણે 'છિન્નપત્ર'ની એ રીતે ચર્ચા થઈ શકતી નથી. એટલે તેના વાક્યોનો અનુવાદ આપીને કે તેની ગદ્યશૈલીનાં અવતરણ આપીને એની સમીક્ષા પૂરી કરી નાખે છે. આ રીતે સમીક્ષક 'કૃતિને આંગળીઓ વચ્ચેથી સરકી જવા દીધી' (પૃ. ૧૮૯) છે. 'શુદ્ધ નવલકથા' લેખમા જે આછી પાતળી ચર્ચા જોવા મળી તેનો સમ્બન્ધ સમીક્ષા-ઓમા જોવા મળતો નથી. નહિતર 'અડમંગ, દાધારંગ, રામગાંડિયા' કચરાના પાત્રવાળી 'મીણમાટીના માનવી'ની વાત કરતી વખતે મિસ્ફીન દેખા દીધા વિના ન રહેત. ત્યારે પ્રશ્ન થાય છે કે શું વિવેચકને સમીક્ષા કરતાં નથી ફાવતું? સમીક્ષાને માટે અનિવાર્ય એવા સૈદ્ધાન્તિક જ્ઞાનનો એમનામાં અભાવ છે? પણ સદ્ભાગ્યે પરિસ્થિતિ છેક એવી નથી. ગ્રંથસ્થ કરવા જેવી એક જ સમીક્ષા (સગ્રહનું સારામા સારું પાસું)—ક્રોબો આમેની 'The woman in the Dunes' છે. તેમા વિવેચકનું એક નવું વ્યક્તિત્વ

જન્મેલું છે. માત્ર આ જ સમીક્ષા સાથે લેખક અને તેના પ્રશ્નોની ભૂમિકાનો સંવાદ આપણને જોવા મળે છે. એ નવલકથામાં મૂર્ત થયેલી માનવીયતાની ભૂમિકાને તેઓ આત્મસાત્ કરી શક્યા છે. આના પરથી લાગે છે કે વિવેચકમાં શક્તિ છે પણ ખોટા માર્ગે વળેલી છે.

'વિવેચન ત્યાં સુધી યથાર્થ છે જ્યાં સુધી તે ચાલુ વિવેચનાય અને બૌદ્ધિક પદ્ધતિઓના સામાન્ય લક્ષણોને પ્રતિબિમ્બિત ન કરતું હોય. વિવેચન કે અર્થદર્શન ત્યાં સુધી સારું છે જ્યાં સુધી અર્થદર્શક કલાકૃતિ તરફ નવીન અભિગમથી નિષ્ઠાથી અને પરલક્ષિતાથી જતો હોય; અને પોતાના માનદંડને કેડી દેવા નહિ પણ પળે પળે એને પ્રશ્ના-થસા મૂકવા તૈયાર હોય' (પૃ. ૧૮૩) આયોનેસ્કોના આ વિધાનમાં રહેલું સત્ય અહીં પ્રતિબિમ્બિત થતું નથી. ગુજરાતી વિવેચનાનાં સામાન્ય લક્ષણો વળી પાછાં બતાવવા સિવાય આ વિવેચના ઝાઝું કરી શકતી નથી. પંડિતયુગ ક્યારનો ય ઓસરી ગયો છતાં એ આલંકારિકતાનો શોખ હજી હારે હારે રહી ગયો છે; 'શંકર અને પાર્વતીના આંતર પુરુષ અને વાણીના બ્રહ્મચર્ય અને તપોબળે થયેલું સર્જન જ જીવનની દાનવી બિભીષિકાઓ પર વિજય મેળવે.' (પૃ. ૨૭) ઘણી વખત આ જ શોખ શૈલીને સરલીકૃત કરવા તરફ વળીને કૃત્રિમતાનો આભાસ જન્માવે છે: 'પદ્યનાટકમાં પદ્યથી જુદું પદ્ય અને નાટકથી જુદું નાટક જોઈએ. પદ્ય નાટકમાંનું પદ્ય એ નાટકો અને પદ્યનાટકમાંનું નાટક એ નાટક છે. એટલે જ તો પદ્યનાટક કવિતાના પદ્યથી જુદું પદ્ય અને ગદ્ય-નાટકથી જુદું નાટક જોઈએ. પદ્યનાટક-શોધ તે જેટલી પદ્યની તેટલી જ નાટકની અને જેટલી નાટકની તેટલી જ પદ્યની શોધ છે.' (પૃ. ૫૦)

વિવેચનક્ષેત્રે પ્રકટ થતા સંગ્રહોની દિશામાં રહીને આપણે પાછા પડી જઈશું એ દહેશતથી પ્રેરાઈને આ સંગ્રહ પ્રકટ કરવામાં આવ્યો છે. વિવેચક પોતે નોંધે છે: 'સળંગ વિવેચન ગ્રંથો તો કોઈ વ્યાખ્યાન-માળાને નિમિત્તે જ મળી શક્યા છે. એ પરિસ્થિતિમાંથી જેટલા વહેલા બહાર અવાય એટલું સારું.' (પૃ. ૧૨) સળંગ વિવેચન ગ્રંથને બદલે સાહિત્યની મુખ્ય મુખ્ય વિભાવનાઓને નવા સન્દર્ભમાં તપાસી જોવાનું વલણ જો સંગ્રહના મોટા ભાગના લેખોમાં હોય તો પણ આવકાર્ય ગણાય. જ્યારે વિવેચક પહેલો સંગ્રહ બહાર પાડે ત્યારે એમાં એ જે દિશા તરફ જવાનો છે તે સ્પષ્ટ થઈ જવું જોઈએ, એ દિશાને ચીંધનારા લેખો જ તેમાં સંગ્રહિત થવા જોઈએ. 'પૂર્ણિમા: નાટ્યરૂપાન્તર', 'ભારતીય સૌન્દર્યશાસ્ત્ર', 'મારા અધ્યયન ગ્રંથ અને પદસંગ્રહ', 'સુદર્શન અને પ્રિયંવદા', 'દુનિયા બહારની દુનિયા', 'વસંત વિજય: વણ્યું સુદા' જેવા લેખો સંગ્રહ બહાર પાડવા માટેના મરણિયા પ્રયત્નો સૂચવી જાય છે. જે કૃતિઓની

સો

હાથ ધરી છે તે કૃતિઓ અ થસ્થ થવાને પાત્ર છે ખરી ? જે અ થસ્થ થવાને પાત્ર છે તે કૃતિઓની સમીક્ષામા ક્યાય પણ ટેકનિકની ચર્ચા થઈ છે ખરી ? '૪૫ પહેલાના સ ગ્રહ્યો 'શુદ્ધ નવલકથા સર્જતા સાહિત્યમા જીવનમૂલ્યની માવજત' પદ્ય નાટકની રચનામા અને 'એરિસ્ટોટલનુ કાવ્યશાસ્ત્ર 'સ્ત્રી અને નારી' આ ૭ લેખ પણ સપાટી પરના લાગે છે છતા એને વ્યવસ્થિત કરી રખાયા હોત પણ એટલી ધારણ ક્યાથી ?

વૈશ્વિક સાહિત્યિક સન્દર્ભ પામવા નીકળેલી વિવેચના અ ય વિવેચનાની જેમ જ આમ એક નાનકડા વર્તુળમા કેમ પુરાઈ ગઈ ? શા માટે આ વિવેચનાએ સાચા પ્રશ્નો તપાસવાની જવાબદારી અભ્યાસીને સોપી દીધા ? હજુ પણ આપણી વિવેચના ટાચણો ક નોંધો નોંધોમાથી ઊચી કેમ આવતી નથી ? સમકાલીન સન્દર્ભને ટાળે છે શા માટે ? અત્યાર ભાષામા જે નવી રીતે અભ્યાસ થઈ રહ્યા છે તેના તથા ભાષાશાસ્ત્ર ઇતિહાસ અને રસમીમાસાના ક્ષેત્રોને આવરી લેતી વિવેચનાના સ સ્પર્શથી શા માટે આ વિવેચના વ ચિત રહી છે ? વિજ્ઞાન અને ટેકનોલૉજીની અસર આપણા સર્જન પર કઈ રીતે પડી છે તેની ચર્ચા વિવેચના ક્યારે કરશે ? અહી ચર્ચાયેલા મુદ્દાઓ સમીક્ષાઓ તો દાયકામા ભૂસાઈ જવાના પરતુ સાચા પ્રશ્નો તો ગભીર નિષ્ઠાની અપેક્ષા રાખે છે આપણો વિવેચક નિષ્ઠાવાન બનવા માગતો નથી ઉપરછલ્લી ચર્ચાથી એ રીઝી જાય છે સાહિત્યની મૂળભૂત વિભાવનાઓ સ્પષ્ટ કર્યા વિના જ છૂટક લેખો સમીક્ષાઓ લખાય છે, છપાય છે, ગ્ર થસ્થ થાય છે ઈનામો પામે છે અને અધ્યતા પણ અનિરુદ્ધભાઈએ આ સગ્રહ બહાર પડવામા ઘણી ઉતાવળ કરી દીધી છે, આ જ પ્રકારનો જો સગ્રહ પ્રકટ કરવો હોત તો તેઓ પાચેક વરસ પહેલા પણ કરી શકત આ વિવેચના કિચિત્ની અનુગામી બનતી નથી 'કિચિત'થી બને તેટલે દૂર જઈને ઉમાશકરી વિવેચનાની અને તેની નજીક ગયેલી ગુજરાતી નવી વિવેચનાની ભ્રાન્તિ દિશા ચિત્તમા કદાચ સ્પષ્ટ ન હોવાને કારણે થોડી નવીનતાનો આભાસ જ આપીને એ નવીનતાને જૂની પદ્ધતિએ રજૂ કરવામા આવી છે આ જ માર્ગની 'અતપઝનપ હવે પછી પણ જોવાની થશે તો નવી વિવેચના પ્રત્યની રહીસહી આસ્થા પણ મરી પરવારશે અને સમકાલીન સર્જન છડેચોક તેની ઉપેક્ષા કરીને આગળ વધશે. અનિરુદ્ધભાઈ આ પરિસ્થિતિ તો નહી જ ઇચ્છતા હોય એમ આપણે ઇચ્છીએ

—શિરીષ પ ચાલ

માલિક કપા ક્રેડીએ યજ્ઞ મુદ્રિકા, હુઝરાતપા , વડોદરા ૧ મા ૦ પીન
કયુ ૪, અધ્ય ૫ક કુમીર પ્રત પગ જ વડોદરા ૨ થી પ્રગટ કયુ

ઉડાપોડ-૨૨

ઊહાપોહ ૨૨

જૂન ૧૯૬૭
વર્ષ ૨ : અંક

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળે, 'વિનોદ',
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ,
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

રોકડેથી લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
ત્રીજે માળે, 'વિનોદ'
રાઘવજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ-૨૬

પાર્શ્વ બુક સેંટર
જ્યોતિસંઘ સામે,
રિલીફ રોડ,
અમદાવાદ-૧

લેખ, ગ્રંથાવલોકનનાં પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવાં. લવાજમ અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

જાહેરખબરના દર

એક પાનાના રૂ. ૧૦૦, અંદરનું પૂંઠું રૂ. ૧૫૦, છેલ્લું પૂંઠું રૂ. ૨૦૦
વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૫

ઊહાપોહ : દર મહિનાની બારસીએ પ્રગટ થાય છે

બે કાવ્યો

—ગુન્ટર કુનેર્ટ

૧

સાંજની હવા ચીરતાં ચામાચીડિયાંઓ જ્યારે પાંખો વીંઝે છે ત્યારે ત્યાં ત્યાં તેઓ જોરથી ચીસે છે. પણ આ ચીસો કેવળ ચામાચીડિયાંઓ જ સાંભળી શકે છે. વૃક્ષટોચો, અનાજકોઠારોની ઊંચી છતો, દેવળના વૃદ્ધ મિનારાઓ પડઘા પાછા ફેંકે છે અને એ પાછા ફેંકાયેલા પડઘાઓને ચામાચીડિયાંઓ ઊડતાં ઊડતાં સાંભળી લે છે. આ પડઘાઓથી જ તેઓ, સામે ક્યાં અંતરાયો ઝઝૂમી રહ્યા છે અને ક્યાં રસ્તો ખુલ્લો છે તે જાણવા પામે છે. તમે એમની પાસેથી તે અવાજ છીનવી લો તો તેઓ ક્યારે રસ્તો શોધી નહિ શકે. વસ્તુઓ સાથે ભટકાઈ ભટકાઈને અને ભીંતો સાથે અફળાઈ અફળાઈને જમીન પર ઢીમ થઈ ઢળી જશે. ચામાચીડિયાંઓ વગર, સામાન્ય રીતે ચામાચીડિયાંઓ જેનો નાશ કરે છે તેનો અપાર ઉપદ્રવ વધી જશે અને તે પાકનાશક જંતુઓનો.

૨

મેનો સત્તાવીસમો દિવસ ત્રણ વાગ્યાનો સુમાર ને ધરા પરની બધી જ નદીઓ એના કાંઠા છોડીને રહેઠાણવાળા ભાગોમા પથરાઈ ગઈ રહેવાસીઓ જાન બચાવવા દોડતા પર્વતોમા ભરાયા

નદીઓના આવા ભયંકર કૃત્ય પછી સાગરો ઘુરકી ઘુરકીને કિનારાઓ પર ધસ્યા અને કંઈ પણ આગળ પાછળ જોયા વિના બાકીનુ રહ્યુ સહ્યુ હડપ કરી ગયા આ તો બહુ કહેવાય

થોડા વખત તો અમે પાણી પર તર્યા કર્યુ પણ પછી એક પછી એમ ડૂબવા માંડ્યા કેટલાક હજી ગાતા હતા અને એમના તીણા અવાજો કોઈ ડૂબતા માણસની તૈયાર થતી પાણીની ઘોરમા એને અનુસરતા હતા

મારું બધુ જ ભૂંસાઈ જાય એ પહેલા મને એક વાર કહેવામા આવ્યુ હતુ તે યાદ આવ્યુ જે પોતાને પરિવર્તિત કરી શકે તે જ માનવ પોતાના પરિવર્તન પામ્યે જતા વિશ્વના પરિવર્તનોમા જખ્મી થતો નથી

જીવન એને સતત જાતને પરિવર્તિત કર્યે જવી પોતાની જૂની રસમોને જે છોડતો નથી તે ક્યાંય વૃદ્ધિ પામતો નથી તેથી જ મે એકદમ કશુંક કરવા નિરધાર કર્યો અને પછી મને પાણી ગાઢાહીમ ન લાગ્યા

મારા હાથ મત્સ્યના પહોળા પંખાઓમા પલટાતા ગયા આખે શરીરે ધીમે ધીમે તીવ્રાછમ ભીંગડાઓની હાર ઊગી નીકળી અને દરમ્યાનમા પાણીએ મારું મો, અંદર બધુ ભરી દીધુ આ નવા જલતત્વને હુ પૂરેપૂરુ અપનાવી ચૂક્યો

મોજાઓ કે પવનના ગભરાટ વગર મે નિરાતે ઘેરા લીલા પાણીમા જાતને સરતી મૂકી, પણ હવે મન ફુકાગનો ભય લાગે છે કદાચ આ પાણી એકદમ બધુ પાછુ ઓસરી પણ જાય !

આમારા જેવાએ લાબા સમયથી જ્યાર માણસ તરીકે જીવવાનુ છોડી દીધુ હોય ત્યારે ફરી પાછુ આ પૃથ્વી પર માણસની જેમ જીવવુ મુશ્કેલ છે કારણ માણસ તરીકે જીવવાનુ બહુ સહેલાઈથી ભૂલી જવાય છે

અનુ **ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા**

તું કદી મ્યુનિચ ગઈ છે ખરી ?

દાચિઆ મેરાઇની

'તું તો ઘણા યાર રાખતી હશે નહિ ?' તેણે પોતાનો ઉજળો અને ભારે પગ ઊંચો કર્યો. એના તેની પાસે બેઠી. પથારીની સામે લાકડાની સોનેરી ફ્રેમવાળો આદમકદ અરીસો ટીંગાડેલો હતો. 'અને તારો વર ?' તે ઊભી થઈ ગઈ, અને તેની સામે વિચારમાં ડૂબી ગઈ. તેના હાથ નિતંબ પર ટેકવેલા હતા— આ જોઈને તે ચૂપ થઈ ગયો. તેણે પીઠ ફેરવીને વિચિત્ર રીતે કપડાં કાઢવા માંડ્યાં. 'શું થયું ? તું ધ્રૂજે છે.' 'હું સહેજ ઉશ્કેરાઈ ગયો છું.' તેણે જવાબ આપ્યો. એનાએ ફ્રાન્ઝને પોતાનો હાથ પકડવા દીધો અને ફ્રાન્ઝની કમર પર એને સરકવા દીધો. એકાદ ક્ષણ માટે સવારે દેખાતો હતો એવો જિયેટ્રામોનો વધારે પડતો પુષ્ટ, નિરાશ અને દુણાયેલો ચહેરો તેની નજરે પડ્યો હોય એમ એનાને લાગ્યું. ઘણું મોડું થઈ જાય તે પહેલાં જ તેને થોભી જવાનું કહેવાનો તેણે વિચાર કર્યો. તેણે ફ્રાન્ઝના માથા સામે જોયું, હજુ તે નીચે જ જોયા કરતો હતો. 'હું સગર્ભા થઈ જવા માગતી નથી.' તેણે કહ્યું. ઊભી થઈને તે બાથરૂમમાં ગઈ. ફ્રાન્ઝ સહજતાથી અને જિજ્ઞાસાથી તેનાં ઉરોજ, નિરાવૃત્ત ઉદર અને પગ જોઈ રહ્યો હોય એવું તેને લાગ્યું. 'તારો વર આખો દિવસ શું કર્યા કરે છે ?' એનાએ તેને પથારીમાંથી ઊભો થતાં, સ્લીપર શોધવા નીચો નમતાં અને બાથરૂમમાં પેસી જતાં જોયો. એનાએ કપડાં પહેરવા માંડ્યાં. 'મારા બોલવામાં તને જર્મન લહેકો લાગે છે ખરો ?' પોતાની લીલી ઇચ્છાહીન આંખોથી ફ્રાન્ઝે તેની સામે જોયું. પથારીની સામે લાકડાની સોનેરી ફ્રેમવાળો આદમકદ અરીસો ટીંગાડેલો હતો. ફ્રાન્ઝ ઊભો થઈને રસોડામાં જાય તેની રાહ એના જોવા લાગી. ફ્રાન્ઝે ફ્રીઝનું બારણું ખોલ્યું અને કોકોકોલાની એક બોટલ કાઢી. તેણે તે જોઈ લીધું. 'થોડા ક્રીમ બિસ્કીટ છે, તારે એકાદ જોઈએ છે ?' ફ્રાન્ઝે બે ગ્લાસ લીધા અને તે સાફ છે કે નહિ તે જોવા માટે અજવાળા સામે ધરી જોયા અને કથ્થઈ પ્રવાહી રેડીને તે બરફ લેવા રસોડામાં ગયો, એનાએ ધ્યાનથી

ફ્રાન્ઝને આ બધું. કરતાં જોયો ‘ તમે બંને હજુ પણ શારીરિક સમ્બન્ધ રાખો છો ? ’ એનાએ પેકેટ લીધું, પૂંઠાનો કાગળ ફાડયો, પેકેટ તોડયું, અને એકી સાથે બે બિસ્કીટ ખાવા માંડયા. ફ્રાન્ઝની આંખો અધઊઘડી હતી અને તે ભવાં ઊંચાનીચા કરતો હતો. ‘ એ તારા પ્રેમમાં છે. ’ બરફ લેવા માટે તે રસોડા ભણી ગયો. એના હસી. તેણે ફ્રાન્ઝનો હાથ પકડયો અને પોતે બિલકુલ ગભરાતી નથી એ બતાવવા પોતાના ઘુંટણ પર એ હાથ મૂકયો. એનાની નજરે એ હાથ ન પડે એટલા માટે જાણે ફ્રાન્ઝે પોતાનો હાથ ખેંચી લીધો. તેણે પોતાનું કાળું સ્વેટર હાથ ઊંચા કરીને કાઢી નાખ્યું. ચાર ગડી કરીને વૉર્ડરોબના ખાનામાં મૂકી દીધું. પછી તેણે પાટલૂન કાઢી નાખ્યું, મહોરી આગળથી ઝાલીને ખંખેર્યું અને ખુરશી પાછળ ભેરવી દીધું. ‘ તું મારા વરની વાત...’ એનાએ તેને પલંગ પર ચઢીને પડદા તરફ હાથ લંબાવતા અને બંને હાથે દોરી ખેંચતા જોયો. ‘ શું થયું ? તું ધ્રૂજે છે. ’ ‘ હું સહેજ ઉશ્કેરાઈ ગયો છું. ’ તેણે જવાબ આપ્યો. એનાએ ફ્રાન્ઝની ટટાર સુંવાળી પીઠ સામે અને તેના મૃદુ નિતંબ સામે જોયું. એના પગ એક સરખા, ઉજળા અને નરમ હતા. તે પગ તેના શરીરમાંથી બે નળાકાર સ્તંભ જેવા પ્રકટેલા લાગતા હતા. ઢોળાયેલા અવાહીને લૂછી નાખવા તે ઘૂંટણભેર થયો. એના હસી.

તે ઊભી થઈ. ત્યાં સુધીમાં વૉશબેઝન ગરમ પાણીથી ભરાઈ ગઈ. તેણે ફરસ પર સાબુ નાખ્યો. બારીમાંથી રસ્તા પરની અવરજવર અને નિસ્તેજ, ઝાંખા લીલા રંગનાં વૃક્ષોની હારમાળા જોતાં તેણે શરીર કોરું કરવા માંડયું. ફ્રાન્ઝ ઓરડામાં કોકોકોલાનો ગ્લાસ લઈને પાછો આવ્યો. તેણે એના સામે એકાદ નજર કરી. એનાએ ચાદર પર આડી પડેલી ફ્રાન્ઝની નિરાવૃત્ત કાયા સામે જોયું. એના કોમળ, ઉજળા પગ, સ્નાયવી હાથ, ટૂંકા ખડતલ કાંડાં, ભરાવદાર, સખત ગરદન અને બીબાંઢાળ હાસ્ય સમેતનો તેનો ચહેરો. ‘ તારા વર વિશે મને કહે. ’ એના તેની પાસે બેઠી. પોતાની સામે ધરી રાખેલો ગ્લાસ તેણે લીધો. તેણે ફ્રાન્ઝને પથારીમાંથી કૂદી પડતાં અને સ્લીપર શોધવા નીચો નમતાં જોયો. ‘ તું એને ખરેખર ચાહે છે ? ’ પથારી પર પડતા બિસ્કીટના ટુકડા ફ્રાન્ઝે આતુરતાથી જોયા અને નેપકીન તરીકે વાપરવા માટે પોતાનો રૂમાલ એનાને ધરી દીધો. ‘ પણ જો તું એને ચાહે છે તો એને વફાદાર કેમ રહેતી નથી ?’ એનાએ ઘડિયાળ સામે જોયું. જ્યારે તે ઓરડામાં પાછી આવી ત્યારે તેણે-ફ્રાન્ઝને પથારીમાં બેઠેલો જોયો, ફ્રાન્ઝના પગ લંબાયેલા હતા અને તેની પીઠ પલંગ પર માથું ટેકવવા કોતરેલા

ભાગને ટેકવેલી હતી. એના તેની પાસે સૂઈ ગઈ. 'તારો વર પૈસાદાર છે?' બૂટ અને સફેદ સુતરાઉ મોજાં કાઢી નાખવા તે નીચો નમ્યો. એનાને તળાતી ડુંગળીની વાસ આવી. 'તું મ્યુનિચ કદી ગઈ છે ખરી?' ફ્રાન્ઝના દાંત નાના હતા, અને અડોઅડ ન હતા. તેની લીલી, સપ્રમાણ આંખોમાં તેજ ન હતું. એનાએ ફ્રાન્ઝને વૉર્ડરોબ-માંથી ઝાંખું ભૂરું પાટલૂન અને કાળા રંગના નાનાં નાનાં ફૂલની ભાતવાળું ઘેરા લાલ રંગનું ખમીસ કાઢતાં જોયો. અવ્યવસ્થિત પથારી પર તેઓ આડા પડ્યા હતા. કોકો-કોલાનો ગ્લાસ ફ્રાન્ઝે ફરસ પર મૂકેલો. 'તારા વરની ઉંમર કેટલી?' તેણે પૂછ્યું. એનાની પીઠ પર થાપટ મારવા તેણે હાથ લંબાવ્યો. તેઓ બંને દાદર પરથી નીચે સાથે ઊતર્યાં, પહેલાં ફ્રાન્ઝ, પછી એના. ફ્રાન્ઝના સુંદર વાંકડિયા વાળ જોઈને તેને યાદ આવ્યું કે બહાર જતાં પહેલાં તેણે તો અરીસામાં જોયું પણ ન હતું. વિખરાયેલા વાળ કોઈની નજરે ન પડે એટલા માટે તેણે માથા પર રૂમાલ બાંધી દીધો. 'તું તારા વર વિશે વિચારે છે?' 'ખાસ નહીં', 'પણ તું એના પ્રેમમાં છે.' એનાએ ફ્રાન્ઝને અરીસા આગળ ઊભો રહી જતાં અને ચાંદીના હાથાવાળા બ્રશથી માથું ઓળતાં જોયો. ફ્રાન્ઝે બે ગ્લાસ લીધા અને તે સાફ છે કે નહિ તે જોવા માટે અજવાળા સામે ધરી જોયા અને કથ્થઈ પ્રવાહી રેડીને બરફ લેવા માટે તે રસોડામાં ગયો, એનાએ ફ્રાન્ઝને ધ્યાનથી આ બધું કરતાં જોયા કર્યો. 'અમારા બંનેની ઉંમર લગભગ સરખી છે.' સ્મિતપૂર્વક તેણે એના સામે જોયું. તેણે ઉજળો પગ વાળ્યો. તે ઊભો થયો, ત્યાં સુધીમાં વૉશબેઝન ગરમ પાણીથી ભરાઈ ગઈ. તેણે ફરશ પર સાબુ નાખ્યો. એનાએ ફ્રાન્ઝના સાવ નિસ્તેજ ચહેરા સામે જોયું. એકાદ ક્ષણ માટે એ ચહેરા પર જાણે બુદ્ધિની લકીર ફરી વળી. 'પણ જો તું એમ કહેતી હોય કે હું એને ચાહું છું તો તે કઈ રીતે?' એનાએ પૂંઠાનો કાગળ ફાડ્યો અને એની સાથે બે બિસ્કીટ ખાવા માંડ્યા. ફ્રાન્ઝની ભરાવદાર સખ્ત ગરદન જાણે પથ્થરમાંથી બનાવેલી હોય તેમ સ્થિર હતી. 'એ વિશે એ શું માને છે?' ફ્રાન્ઝે આતુરતાથી પથારી પર પડતા બિસ્કીટના ટુકડા જોયા અને નેપકીન તરીકે વાપરવા માટે પોતાનો રૂમાલ એનાને ધરી દીધો. બારીબહાર બાગ અંધારો અને ચહલપહલવાળો થતો જતો હતો. ઉપર આકાશમાં શહેરનો રાત્રિપ્રકાશ રાખોડી વાદળાંઓમાં પ્રતિબિંબિત થતો હતો. કોકોકોલાનો ગ્લાસ પથારીમાં છલકાઈ જવાની તૈયારીમાં હતો. ફ્રાન્ઝે સમયસર એ ગ્લાસ ઝાલી લીધો. 'જો તું એને વફાદાર ન હોય તો એને ચાહી ન શકે.' તે બોલ્યો. ઢીલા બની જઈને તેણે ડોકું

ઉલાવ્યું. એનાએ ફ્રાન્ઝને વૉર્ડરોબમાંથી ઝાંખું ભૂરું પાટલૂન અને કાળા રંગનાં નાના નાના ફૂલની ભાતવાળું ઘેરા લાલ રંગનું ખમીસ કાઢતાં જોયો.

'તું તો ઘણાં બધાં યાર રાખતી હશે, નહિ?' એનાની પીઠ પર થાપટ મારવા તેણે હાથ લંબાવ્યો. એનાએ ઘડિયાળ સામે જોયું. તેણે પણ ઉતાવળે ફરસ પરથી કપડાં ઉંચકીને પહેરવા માંડયાં. એનાએ ચોળાયેલી ચાદર પર આડી પડેલી ફ્રાન્ઝની નિરાવૃત્ત કાયા સામે જોયું. એક હાથ પોતાની છાતી પર મૂકીને ફ્રાન્ઝ હસ્યો. 'હું હમણાં વજન ઘટાડી રહ્યો છું.' ફ્રાન્ઝે બે ગ્લાસ લીધા અને તે સાફ છે કે નહિ તે જોવા માટે અજવાળા સામે ધરી જોયા. 'થોડા ક્રીમ બિસ્કીટ છે, તારે એકાદ જોઈએ છે?' તેની આંખો અધઊઘડી હતી અને તે ભવાં ઊંચાનીચાં કર્યા કરતો હતો.

હાથ ઊંચા કરીને તેણે પહેલા તો કાળું સ્વેટર કાઢી નાખ્યું. ચાર ગડી કરીને વૉર્ડરોબના ખાનામાં મૂકી દીધું. પછી તેણે પાટલૂન કાઢયું. મહોરી આગળથી ઝાલીને ખેંચ્યું, અને ખુરશી પાછળ ભેરવી દીધું. 'તમારા લગ્નને કેટલો સમય થયો?' એનાએ ફ્રાન્ઝને પોતાનો હાથ પકડવા દીધો અને ફ્રાન્ઝની કમર પર તેને સરકવા દીધો. 'શું થયું? તું ધ્રૂજે છે.' 'હું સહેજ ઉશ્કેરાઈ ગયો છું.' સ વા રે દે ખા તો હ તો એવો જિયેકોમોનો ચહેરો વધુ પડતો પુખ્ત, નિરાશ અને દુભાયેલો તેની નજરે પડયો હોય એમ તેને લાગ્યું. 'જર્મનીમાં કયાં આગળ?' 'મ્યુનિચમાં, ઘેર.' સફેદ કાર્પેટ પર પડેલાં કોકોકોલાનાં ટીપાં એનાએ ગણ્યાં. ફ્રાન્ઝે પોતાના પગ લંબાવ્યા. કોકોકોલાનો ગ્લાસ છલકાઈ જવાની તૈયારીમાં હતો. ફ્રાન્ઝે સમયસર એ ગ્લાસ ઝાલી લીધો. 'હું મિકેનીક છું. રાત્રે વૉચમેનનું કામ પણ કરું છું. થોડા રંગીન સામયિકોની વાર્તાઓ માટે મૉડેલ તરીકે કામ કર્યું છે. રેસ્તોરાંમાં ગાયું પણ છે.' તે પથારીમાંથી ઊભો થયો. પીઠ ફેરવીને તેણે હળવેથી અને વિચિત્ર રીતે કપડાં બદલવા માંડયાં.

'તારા વરની વાત કર.' તેણે પોતાનો ઉજળો ભરાવદાર પગ ઊંચો કર્યો. ગ્લાસ મૂકવાની છાજલી પર ફેસક્રીમની બાટલીઓ હારબંધ મૂકેલી હતી. ભૂગર્ભ ટ્રેન જ્યારે જ્યારે પસાર થતી ત્યારે ત્યારે એ બાટલીઓ એક બીજાને અથડાતી અને રણકતી. 'એ તારા પ્રેમમાં છે?' તેની આંખો અધઊઘડી હતી અને તે ભવાં ઊંચાનીચા કર્યા કરતો હતો. એનાએ પહોળો, ચપટો અને ખડતલ હાથ જોયો. તે ધ્રૂજતો અને કણસતો હોય એમ એનાને લાગ્યું. બારીમાંથી રસ્તા પરની અવરજવર અને નિસ્તેજ, ઝાંખા લીલા રંગનાં વૃક્ષોની હારમાળા જોતાં જોતાં તેણે શરીર કોરું કરવા

માંડ્યું. ફ્રાન્ઝ ઓરડામાં કોકાકોલાનો એક ગ્લાસ અને બિસ્કીટનું પૅકેટ લઈને આવ્યો.

તેણે બિસ્કીટનું તદ્દન નવું પૅકેટ એનાને આપ્યું. 'હું હમણાં વજન ઘટાડી રહ્યો છું' તે બોલ્યો. એને જો નજીકથી જોઈએ તો એ દેખાતો હતો તેટલો પાતળો ન હતો. 'થોડા ક્રીમ બિસ્કીટ છે, તારે એકાદ જોઈએ છે?' એનાએ તેને ઊભો થતાં અને રસોડામાં જતાં જોયો. 'તારે બરફ જોઈએ છે?' તેના પગ ઉજળા અને કોમળ હતા, તેનું પેટ માંદલું તેની છાતી પહોળી અને સુંવાળી, હાથ સ્નાયવી હતા. તેનાં કાંડાં ટૂંકાં અને ખડતલ હતાં, ગરદન ભરાવદાર અને સખત હતી, ખીખાંહાળ હાસ્ય સમેતનો તેનો ચહેરો સપ્રમાણ હતો.

'તું મ્યુનિચ કદી ગઈ છે ખરી?' તેનાં દાંત નાના અને એકબીજાની અડોઅડ ન હતા. 'તારો વર મારા જેવડો જ મોટો હશે.' તેણે કોકોકોલાનો ગ્લાસ ફરસ પર મૂકયો. તે સહજતાથી અને જિજ્ઞાસાથી તેના ઉરોજ, નિરાવૃત્ત ઉદર અને પગ જોઈ રહ્યો હોય એવું એનાને લાગ્યું. તેઓ બંને દાદર પરથી સાથે નીચે ઊતર્યા, પહેલાં ફ્રાન્ઝ પછી એના. ફ્રાન્ઝના સુંદર વાંકડિયા વાળ જોઈને તેને યાદ આવ્યું કે બહાર જતાં પહેલાં તેણે તો અરીસામાં જોયું પણ ન હતું. વિખરાયેલા વાળ કોઈની નજરે ન પડે એટલા માટે તેણે માથા પર રૂમાલ બાંધી દીધો. 'હું પહેલાં સિકેનિક હતો.' તેણે કહ્યું. 'બહુ ફાવતું ન હતું. મોડેલ તરીકે પણ સારું કામ નથી કરી શકતો.' તેની આંખો અધઊઘડી હતી અને તે ભવાં ઊંચા નીચા કર્યા કરતો હતો. 'એ તારા પ્રેમમાં છે?' એનાએ આખું પૅકેટ લઈ લીધું, ખોલ્યું અને એકી સાથે બે બિસ્કીટ ખાવા માંડ્યા. તેણે મકાન જોવા માંડ્યું. યુદ્ધનાં પ્રાસંગિક ચિત્રોથી શણગારેલો તે વિલા હતો, ફ્રાન્ઝ ફરીથી બિસ્કીટનું પૅકેટ અને બરફ લઈને અંદર આવ્યો. બગીચાના દરવાજા આગળ મૂકેલા પ્લાસ્ટરના બે શિકારી કૂતરાઓ ચળકતા હતા. ફરસ પરનાં ફ્રાન્ઝનાં પગલાંનો અવાજ એનાએ સાંભળ્યો. અવ્યવસ્થિત પથારી પર તેઓ આડા પડયા. ફ્રાન્ઝે કોકોકોલાનો ગ્લાસ ફરસ પર મૂકેલો હતો. તે બૂટની દોરી છોડવા અને તેનાં નાનાં સફેદ સુતરાઉ મોજાં કાઢી નાખવા નીચો નમ્યો. ત્યાં સુધીમાં વૉશબેઝન ગરમ પાણીથી ભરાઈ ગયેલી. ફ્રાન્ઝે ફરસ પર સાબુ નાખ્યો. તે જ્યારે પાછી આવી ત્યારે તેણે ફ્રાન્ઝને પથારીમાં બેઠેલો જોયો, તેણે પગ લાંબા કરેલા હતા, તેની પીઠ ઓશીકા આગળ માથું ટેકવવા માટે કોતરેલા ભાગ પર ટેકવેલી હતી. પોતાની સામે ફ્રાન્ઝે ધરી રાખેલો ગ્લાસ તેણે લીધો. 'તારો વર પૈસાદાર છે?' તેનું શરીર હજુ કૈશોર્યની ભૂમિકા સૂચવતું હતું.

એનાને તળાતી ડુંગળીની વાસ આવી. ફ્રાન્ઝ સ્ટવ પર ઝૂકયો. 'હું રસોઈ બનાવીશ.' તેણે કહ્યું. ફ્રીઝમાં મૂકેલી કોબીજની એક વાનગી એનાની નજરે પડી ગઈ. 'લાલ કોબી છે. તને ભાવે છે? હું તો ધરફૂકડી છુ એટલે ખાઉં છુ. મ્યુનિચ માટે ધરફૂકડી છું. તું કદી મ્યુનિચ ગઈ છે ખરી?' એનાએ તેને બાથરૂમમા જતાં અને તરત જ તેમાથી પાછો આવતાં જોયો. અરીસા આગળ તે ઊભો રહ્યો અને ચાંદીના હાથાવાળો બ્રશ માથામા ફેરવ્યો. 'લગભગ તૈયાર છે હવે.' તેણે કહ્યું. કઢાઈનું ઢાંકણુ તેણે ઉતારી લીધું. તે વરાળથી ઢંકાઈ ગયો. આસપાસનું થીજી ગયેલું પ્રવાહી ઓગળવાથી કોબીજ છૂટી પડી ગઈ. 'હજુ પણ તું એનો વિચાર કરે છે?' એને જો નજીકથી જોઈએ તો એ દેખાતો હતો એટલો પાતળો ન હતો. એનાએ જોયું કે ફ્રાન્ઝે બે ગ્લાસ લીધા અને તે સાફ છે કે નહિ તે જોવા અજવાળા સામે ધરી જોયા. 'મારે પેરાશુટીસ્ટ બનવું છે. આફ્રિકામાં.' એનાએ પૂઠાનો કાગળ ફાડી નાખ્યો અને એકી સાથે તે બે બિસ્કીટ ખાવા માંડી. પથારી પર પડતા બિસ્કીટના ટુકડા ફ્રાન્ઝે આતુરતાથી જોયા અને નેપકીન તરીકે વાપરવા માટે તેણે પોતાનો ચોખ્ખો રૂમાલ એનાને ધરી દીધો. 'પણ જો તું એને ચાહે છે તો એને વફાદાર કેમ રહેતી નથી?' એનાની સામે જોવા નજર ઊંચી કરી. ત્યાં સુધીમાં વૉશબેઝન પાણીથી ભરાઈ ગઈ. હાથમાં કોકોકોલાનો ગ્લાસ લઈને ફ્રાન્ઝ પાછો આવ્યો. એનાએ તેની નિરાવૃત્ત કાયા નિહાળી. એનાએ ફ્રાન્ઝને પોતાનો હાથ પકડવા દીધો અને ફ્રાન્ઝની કમર પર એને સરકવા દીધો.

'તું ખરેખર એને ચાહે છે?' એનાએ ઘડિયાળ સામે જોયું. એકાદ ક્ષણ માટે સવારે દેખાતો હતો એવો જિયોકોમોનો ચહેરો વધુ પડતો પુખ્ત, નિરાશ અને દુણાયેલો એનાની નજરે પડ્યો હોય એમ લાગ્યું.

એનાએ તેને પથારીમા ઊભો થતા, સ્લીપર શોધવા નીચો નમતાં અને બાથરૂમમા પેસી જતા જોયો. 'હું ધરફૂકડી છું માટે આવું ખાઉં છુ.' તેણે કહ્યું. એનાને તળાતી ડુંગળીની વાસ આવી. 'તું તારા વરનો વિચાર કરે છે?' એકાદ ક્ષણ માટે ફ્રાન્ઝના નિસ્તેજ ચહેરા પર બુદ્ધિની ઝાંખી લકીર ફરી વળી. ઘટાદાર પાઈન વૃક્ષોની સામે બગીચાના દરવાજા આગળ બે સફેદ પ્લાસ્ટરના શિકારી કૂતરાઓ હતા. એનાની પીઠ પર થાપટ મારવા ફ્રાન્ઝે હાથ લંબાવ્યો. હાથ ઊંચો કરીને તેણે પોતાનું કાળું સ્વેટર કાઢી નાખ્યું. તેની ચાર ગડી વાળીને વૉર્ડરોબના ખાનામા મૂકી દીધું. 'મારો વર મને ચાહે છે એવું તે કહ્યું,' તેણે કહ્યું. ફ્રાન્ઝે પોતાનું પાટલુન કાઢયું, મ્હોરી આગળથી

ઝાલીને ખેંચ્યું, ખુરશીની પાછળ ભેરવી દીધું. તેની ભરાવદાર ગરદન જાણે પથ્થરમાંથી બનાવેલી હોય તેવી સ્થિર હતી. 'એ તને ચાહે છે.' એનાએ પૅકેટ લીધું, કાગળ ફાડયો, પૅકેટ ખોલ્યું અને એકી સાથે બે બિસ્કીટ ખાવા માંડયા. 'મારે તને સગર્ભા બનાવવી નથી.' તેણે કહ્યું. એના તેની સામે જોઈને હસી. તેણે ફ્રાન્ઝનો હાથ પકડયો અને પોતે બિલકુલ ગભરાતી નથી એ બતાવવા પોતાના ઘુંટણ પર એ હાથ મૂકયો. 'તું તારા વરનો વિચાર કરે છે?' તે ઊભો થયો. ત્યાં સુધીમાં વૉશબેઝન ગરમ પાણીથી ભરાઈ ગઈ. એનાએ ફ્રાન્ઝની નિરાવૃત્ત કાયા સામે જોયું. પોતાની સામે ફ્રાન્ઝે ધરી રાખેલો ગ્લાસ એનાએ લીધો. બારીમાંથી દેખાતો બગીચો અંધારો અને પસતિવાળો થતો જતો હતો. મકાનો પર ઝળુંબતાં વાદળાંઓ પર શહેરના રાત્રિપ્રકાશનું પ્રતિબિમ્બ પડતું હતું. એનાએ માથું હલાવીને ઈશારો કર્યો. તેણે ઉતાવળે ફરસ પરથી કપડાં ઊંચકીને પહેરવા માંડયા. 'તું ત્યાં નથી હોતી ત્યારે તારો વર શું કરે છે?' તે સહજતાથી અને જિજ્ઞાસાથી તેનાં ઉરોજ, નિરાવૃત્ત ઉદર અને પગ જોઈ રહ્યો હોય એવું એનાને લાગ્યું. ફ્રાન્ઝે કોકાકોલાનો ગ્લાસ આગળ ધર્યો. 'હું પહેલાં મિકેનિક હતો. મને એ ફાવતું ન હતું.' તેણે કહ્યું, તેણે પોતાનો નાનો કઠણ હાથ પોતાના પેટ પર મૂકયો. 'હું ઘરકૂકડી છું એટલે આવું ખાઉં છું.' 'તું કદી મ્યુનિચ ગઈ છે ખરી?' તેની ભરાવદાર ગરદન જાણે પથ્થરમાંથી બનાવેલી હોય તેવી સ્થિર હતી. 'પણ તું એને ચાહે છે.' ત્યાં સુધીમાં વૉશબેઝન ગરમ પાણીથી ભરાઈ ગઈ. પોતાના માટે ધરી રાખેલો ગ્લાસ એનાએ લઈ લીધો. પથારીમાંથી તેને કૂદી પડતાં એનાએ જોયો. 'મારો જર્મન લહેકો પરખાઈ જાય છે?' ફ્રાન્ઝે તેની લીલી ઇચ્છાહીન આંખો એનાને જોવા ઊંચી કરી. 'મારો વર મને ચાહે છે એવું તેં કહ્યું.' તે ઊભી થઈ ગઈ અને તેની સામે નિતંબ પર હાથ ટેકવીને વિચારમાં ડૂબી ગઈ, એ જોઈને તે ચૂપ થઈ ગયો.

અં. અનુવાદ-**પામેલા સ્વીંગલહર્સ્ટ**
ગુ. અનુ. **શિરીષ પંચાલ**

રસિક શાહ

સીનેક્ટીક્સ સર્જનશક્તિનો વિકાસ

(ઊહાપોહ–૭૦ થી ચાલુ)

જેમ જેમ આ શોધક ઉકેલની નજીક આવતો ગયો તેમ તેમ આ માનસિક પરિસ્થિતિઓ વધારે ઘેરી બની. પણ આ માનસિક પરિસ્થિતિઓ એના વૈયક્તિક પ્રત્યાઘાતોનું આગવુ બાહ્ય સ્વરૂપ માત્ર નથી એની ખાત્રી કરવા ૧૯૪૫મા સીનેક્ટીક્સ સમૂહે વિજ્ઞાન અને કલાના ક્ષેત્રની કેટલીક વ્યક્તિઓની મુલાકાત લીધી. આ મુલાકાતને પરિણામે બે પ્રકારના પ્રત્યાઘાતો જાણવા મળ્યા. પોતાની સર્જનશક્તિ અથવા પ્રેરણાશક્તિને, આવી જાતની આતરિક ઊડાણની શોધખોળની પ્રવૃત્તિ કશી આચ લાવી શકશે એવો ભય જેમણે ન હતો એમણે આ તપાસને આવકારી. એમણે આપેલા જવાબ ઉપરના શોધકે રેકોર્ડ કરેલી માનસિક સ્થિતિઓનો પુરસ્કાર કરે એવા નીવડયા. એમની સમસ્યાઓના ઉકેલની સર્જનાત્મક મથામણ વખતે તેઓ પોતે એ માનસિક પરિસ્થિતિઓ વિશે સભાન કે સ્પષ્ટ નહોતા છતાય એ પરિસ્થિતિઓને એ લોકો ઓળખી શકયા. બીજા કેટલાકે મનની રહસ્યમય સર્જનપ્રક્રિયા વિશે ચર્ચા કરવાની નાખુશી બતાવી. પણ થોડા મહિના પછી આ જ લોકોએ આતર નિરીક્ષણ કરવાની તૈયારી બતાવી અને એમના પ્રત્યાઘાતો મળવા લાગ્યા. પૂરા એક વર્ષ પછી આ પ્રત્યાઘાતોનુ અંતિમ મૂલ્યાકન કરવામા આવ્યુ અને સીનેક્ટીક્સ સમૂહને બને પ્રકારના સર્જકોના પ્રત્યાઘાતોમાથી મૂળ રેકોર્ડમા નોધાયેલી માનસિક પરિસ્થિતિઓનો પુરસ્કાર કરે એવી માહિતી પ્રાપ્ત થઈ.

બધી જ મુલાકાતો વ્યક્તિગત કક્ષાએ લેવામા આવી હતી. મુલાકાત લેનાર સંશોધકના વ્યક્તિત્વના સર્જક મુલાકાતી પર પડેલા પ્રત્યાઘાતની અસર એણે આપેલા જવાબો પર પડી હોય એવી શકયતા નકારી શકાય એવી ન હતી. એટલે માનસિક પરિસ્થિતિઓ વિશે સીનેક્ટીક્સે મેળવેલુ 'આંતરદર્શન' વસ્તુલક્ષી પરિસ્થિતિ છે એ ચકાસવા માટે એમણે હારવર્ડ અંડરવોટર

સાઉન્ડ, લૅબોરેટરીમાં નવા પ્રયોગોની પરંપરા આરંભી. એ પ્રયોગોનો ઉદ્દેશ, સમસ્યાના ઉકેલની પરિસ્થિતિમાં સંડોવાયેલા શોધકોને, ઉકેલની મથામણની યોગ્ય કક્ષાએ, 'આંતરદર્શન'થી જાણવા મળેલી માનસિક પરિસ્થિતિઓ વિશે એમને પરિચિત કરી, એમનામાં રહેલી એ જ પરિસ્થિતિ વધુ સતેજ અને સક્રિય બને છે કે નહિ અને એમ કરીને સમસ્યાના ઉકેલની દિશામાં એમને આગળ લઈ જવામાં મદદરૂપ થાય છે કે નહિ એ તપાસવાનો હતો. Feed back ની આ ક્રિયા અનેક માનસિક પ્રક્રિયાઓમાં અને સામાન્ય યાંત્રિક સાધનોથી માંડીને કૉમ્પ્યુટર જેવા સંકુલ યંત્રોમાં કેવી અનિવાર્ય અને પાયાની છે એ ક્યારનું ય સ્વીકારાયું હતું. આમ સર્જન વિશેના સંશોધનમાં feed back ની ટેકનિક વાપરી સંશોધનને વધારે વૈજ્ઞાનિક બનાવવાના સીનેક્ટીક્સે આદરેલા આ પ્રયોગોએ સર્જન પ્રક્રિયાને સમજવાની દિશામાં મહત્ત્વનું પ્રસ્થાન કર્યું.

શરૂઆતના તબક્કામાં સીનેક્ટીક્સનો ઉદ્દેશ, સર્જનની પળોમાં સર્જકનાં મનમાં શું શું થાય છે તે શોધી કાઢવાનો અને સમજવાનો હતો. વ્યક્તિગત સંશોધકના પ્રગટ વિચારોનું રેકોર્ડીંગ, સર્જકોની મુલાકાત અને હારવર્ડમાં કરેલા feed-back ના પ્રયોગો પછી સીનેક્ટીક્સને એમના ઉદ્દેશની મર્યાદા અને એનું એકાંગીપણું સમજાયાં. એટલે આ તબક્કે, સર્જન પ્રક્રિયાના સમસ્ત સ્વરૂપની લાક્ષણિક કહી શકાય એવી માનસિક સ્થિતિઓની શોધ કરવી અને એને સમજવાનો પ્રયત્ન કરવો એ ઉદ્દેશ રાખવામાં આવ્યો. આ ઉદ્દેશ પાછળ એક સ્પષ્ટ ધ્યેય હતું. સર્જનપ્રક્રિયાની માનસિક પરિસ્થિતિઓને સમજી લઈ, feed back થી સર્જકની સર્જકતાને વધારે સતેજ અને સક્રિય કરી, સર્જનની દિશામાં સર્જકને ચોક્કસ રીતે આગળ વધારવામાં મદદ કરવી.

આ પ્રયોગો દરમ્યાન એક બીજી દૃષ્ટિ પણ પ્રાપ્ત થઈ. લલિત કલાના ક્ષેત્રમાં થતાં સર્જન અને વૈજ્ઞાનિક ક્ષેત્રોમાં થતાં સર્જન પાછળ રહેલી સર્જનપ્રક્રિયા વચ્ચેનું સામ્ય. આ દૃષ્ટિએ સીનેક્ટીક્સને એક નવા અભિગમ માટે પ્રેરણા આપી. ૧૯૪૦માં, બારથી વીસ કલાકારોના એક જૂથને સમૂહમાં લીસ્બન, ન્યુ હેમ્પશાયરમાં વસાવવામાં આવ્યું. પરસ્પર સંવાદથી અને અરસપરસની સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિનાં નિરીક્ષણથી, ભિન્ન ભિન્ન પ્રકૃતિનાં અને ક્ષેત્રના સર્જકોને પોતાના વિચારોની આપ-લે કરવાની તક મળે એવું વાતાવરણ શક્ય બનાવવું એ આ પ્રયોગોનો સ્પષ્ટ ઉદ્દેશ હતો. એકલા અથવા કુટુંબની સાથે રહી, ઘર બાંધવાથી માંડીને સમારકામનાં કામ એમણે સંભાળી લેવાના હતા.

આ બધુ કરવા માટે સામાજિક તેમ જ ટેકનિકલ શિસ્તની આવશ્યકતા હતી. સર્જકોની મુલાકાતમાથી એક હકીકત બહાર આવી હતી. વૈજ્ઞાનિક ક્ષેત્રોમા પ્રવૃત્ત રહેલા સર્જકો કરતા લલિતકળાના ક્ષેત્રોમા પ્રવૃત્ત સર્જકો એમના માનસિક વ્યાપારો અને અસપ્રજ્ઞાત પ્રવાહો વિશે વધારે આતુર, વાચાળ અને સ્પષ્ટ હતા. એટલે, સૌન્દર્ય (aesthetics) વિશેનો અભિગમ ધરાવતા કલાકારો સર્જનપ્રક્રિયા વિશે માનસિક પરિસ્થિતિઓ કરતા વધારે નક્કર કહી શકાય એવા વ્યાપારો અને એની યાંત્રિકતા પ્રગટ કરશે. આ પ્રયોગ દરમ્યાન આ સમૂહના સભ્યોએ ચિત્રકલા માટેનુ ટીકુની ઈનામ અને ગ્રાફિક્સ શિલ્પ અને માટીકામ માટેના અનેક ઈનામો મેળવ્યા અને પ્રયોગ પછી પણ એક સિવાયના બધા સભ્યો પોત પોતાના સર્જન ક્ષેત્રમા પ્રવૃત્ત રહ્યા. પરંતુ પ્રયોગની ખાસ કશી ફળશ્રુતિ થઈ નહિ. લલિતકલાના ક્ષેત્રોમા સર્જન પ્રક્રિયાની કાર્યશીલ વિભાવના ઉપજાવવાના અને એની ચકાસણી કરવાના સીનેક્ટીક્સના આ પ્રયત્નમાથી ખાસ ઉપયોગી માહિતી પ્રાપ્ત ન થઈ.

પરંતુ સરિયામ નિષ્ફળતા એ જ આ પ્રયોગની ફલશ્રુતિ ન હતી, સંશોધનને આગળ વધારવાની દિશામા એક નવી સૂઝ એમાથી પ્રાપ્ત થઈ. આ પ્રયોગમા પ્રશ્નોના ઉકેલ માટે આ સમૂહના કલાકાર સભ્યો સાથે મળીને ચર્ચા કરતા. વ્યક્તિ પોતે જ સર્જનકાર્યમા પ્રવૃત્ત હોય છે ત્યારે પોતાના માનસિક વ્યાપારો વિશે પોતાની જાત સાથે વાત કરવાની આવશ્યકતા ઊભી નથી થતી. એથી ઊલટુ સમૂહમા વિચારવિનિમય કરી, સારામા સારો ઉકેલ મેળવવાના હેતુથી પ્રેરાઈ પોતાના વિચારો અને યથામણો બીજાને જણાવવાની ફરજ પડે છે. આ પરિસ્થિતિમા સર્જન પ્રક્રિયાની પાછળ રહેલી કેટલીક સૂક્ષ્મ માનસિક પ્રક્રિયાઓનો અણસાર જે અત્યાર સુધી અપ્રગટ રહેતો હતો એ ધીમેધીમે એમની જાણ બહાર પ્રગટ થવા માડયો.

આમ સીનેક્ટીક્સને સર્જનપ્રક્રિયા વિશેના સંશોધનમા સમૂહની કક્ષાએ સંશોધન કરવાનુ નવુ પરિમાણ પ્રાપ્ત થયુ. આ સંશોધનમાથી, સર્જન વ્યાપારમા બૌદ્ધિક કરતા આવેગીય ઘટકોનુ અને rational કરતા irrational ઘટકોનુ મહત્ત્વ વધારે છે એ કેવી રીતે અને કયારે સમજાયુ એ હવે જોઈશુ.

પરદેશનો પત્ર

પ્રિય સુરેશભાઈ,

હમણાં જ આરૂરાબાલનાં નાટકોનો છઠ્ઠો સંગ્રહ સાથે ચઢ્યો ને તમે યાદ આવ્યા. ગુજરાતમાં એબ્સર્ડ નાટકોનો ફાલ આવી ગયા પછી ઝયાં જેને, બેકેટ, આરૂરાબાલ વગેરેનો નામોલ્લેખ ઘણાને મોઢે સાંભળતો હતો. આથી આરૂરાબાલનાં નાટકો જોવા વાંચવાનું કુતૂહલ થયું. એમાં સરૂરિયલ તત્ત્વ પૂરેપૂરું જોઈ શકાય છે. એ જાણે સમયમાં પાછે પગલે ગતિ કરે છે. એનાં આગલાં નાટકોમાં તો કહેવાતા 'એબ્સર્ડવાદ'નું એ નબળું મંદપ્રાણ અનુકરણ કરી રહ્યો હોય એવું લાગતું હતું. પણ આ નાટકો વાંચતાં એમ લાગે છે કે એ ફરીથી બ્રેતોં, દેસ્નો જેવા સરૂરિયલ સર્જકોની દિશામાં વળી રહ્યો છે પણ આરૂરાબાલની મુશ્કેલી એ છે કે જે અસાધારણ વિચારબીજથી એ શરૂઆત કરે છે તેનો પરિપોષ કરવાની એનામાં શક્તિ નથી. એનું નાટક કશીક ગૂંચવાળી પરિસ્થિતિથી શરૂ થાય, એનો પરિવેશ પણ એવો હોય, પણ પછી એ દિશાશૂન્ય બની જાય, ગમે ત્યાં જઈ ચઢે!

આ સંગ્રહમાં ત્રણ નાટકો છે, એ પૈકીનું એક જ પૂરા કદનું છે. નાનાં નાટકો સુદ્ધાં પ્રારમ્ભ પછીથી વિક્ષિપ્ત થઈને વેરાઈ જતાં લાગે છે. આ સંગ્રહમાં 'દોસ્તોએવ્સ્કી નામે કાચબો' સારું કહી શકાય એવું નાટક છે. એમાં અણુબોંબના વિસ્ફોટને પરિણામે ઉત્ક્રાન્ત થયેલા રાક્ષસી રેડિયોએક્ટિવ એવા એક કાચબાની વાત છે. પ્રાણીબાગમાં એક માણસ એના પિંજરાની વધારે નજીક જાય છે ને તેને એ ગળી જાય છે. એ જુવાન માણસ આથી મરી જતો નથી, ઊલટું કાચબાના ઉદરમાં એને બધું એવું તો સુખસગવડભર્યું લાગે છે કે એ એની વાગ્દત્તાને અને પ્રાણીબાગના રક્ષકને પણ એની ભેગાં રહેવા માટે નિમન્ત્રે છે. બે પ્રેમીઓ પોતે કેવાં મૂરખ અને કદરૂપાં છે તે એકબીજાને કહે છે. લાંબું નાટક 'પ્રમોદોદ્યાન' એ એક વધુ પડતો લંબાવેલો સ્વપ્નપ્રસંગ છે. એમાં એક સ્ત્રી પોતાના જીવનના અમુક અંશોને સ્વપ્નમાં ફરી જીવી જાય છે.

આરૂરાબાલ જેને 'theater of

passion and catastrophe' કહે છે તે દ્વારા આપણી આંતરિક વાસનાઓને નાટ્યરૂપ આપવાનો દાવો કરે છે, પણ એની કલ્પનાશક્તિ પર્યાપ્ત માત્રામાં ક્રિયાશીલ બનતી નથી, આથી એના નાટકો જલદીથી anti climaxમાં સરી પડીને વિલાઈ જતા લાગે છે

હમણાં આર્તુર એદેમોવનું 'Off limits' પણ વાંચ્યું. એમાં એદેમોવ પોતાના પ્રહારનું લક્ષ્ય અમેરિકાના અમુક બુદ્ધિજીવી અને વેપારીઓને બનાવે છે. એના નાટકના પટ પર આવીને ચાલી જતાં [આ પાત્રો પૈકીનાં કેટલાક કેફી દ્રવ્યોના બંધાણી છે. કેટલાક દારૂડિયા છે, કેટલાના મગજ ભ્રાંત દશામાં છે મોટા ભાગના ક્ષયિષ્ણુ, પરોપજીવી અને ક્ષુદ્ર લાગે છે. આ પાત્રોને માટે આપણને દયા જેવી લાગણી પણ થતી નથી. માન અભિભૂત કરી નાખે એવો સખત કંટાળો આવે છે. આ રુગ્ણ માનવીઓ નર્યાં કલ્પિત નથી. એમાંના કેટલાકને એના અમેરિકાના ટૂંકા પ્રવાસ દરમિયાન પ્રત્યક્ષ મળ્યાનો દાવો એણે પ્રસ્તાવનામાં કર્યો છે. એના આ વિધાન પરત્વે સંદેહ રાખવાનું કશું કારણ નથી. પણ આ પાત્રો સાવ સામાન્ય અને નર્યાં ગંધાતું લાગે છે. જીવન પરત્વેના negative અભિગમને કારણે અને શામક દવાઓનું શરણ લઈને એઓ જીવતા હોવાથી અમેરિકાના આવા વર્ગના એઓ પ્રતિનિધિ છે એ તો સમજ્યા છે. પણ એદેમોવ પોતાના સંક્ષુબ્ધ આંતરવિશ્વને પણ એ દ્વારા પ્રગટ કરે છે. કેફી દ્રવ્યોને આધારે વાસ્તવિકતામાંથી છટકી જવાની ભાગેડુવૃત્તિને કારણે એદેમોવ જેટલે અંશે બીજું કોણ જાણે છે?

આ નાટક પાંચ ખંડોમાં વહેંચાયેલું છે. જુદા જુદા પાંચ ઘરોમાં મિજબાનીઓ ચાલી રહી છે તે દરેક ખંડમાં આલેખાઈ છે અને અંતમાં ઉપસંહાર ઉમેરેલો છે. અર્વાચીન નાટ્યનિરૂપણરીતિ એમાં પ્રયોજાઈ છે. એમાં કથાનક જેવું કશું નથી, પાત્રો ચહેરા વગરના અને કશી આત્મસંજ્ઞા વિનાનાં છે. એમના હાવભાવનું, એમની વાણી કરતાં વિશેષ મહત્ત્વ છે. દુર્ભાગ્યે આ નાટકના અનિવાર્ય અંશરૂપ થતા સંવાદોમાં એની એ રેઢિયાળ વાતોનો નિર્દેશ આવ્યા કરે છે. યૌન સંબંધ વિયેતનામના યુદ્ધનો વિરોધ અને કાળા લોકોની યાતના— આ જાણે વળગણરૂપ થઈ પડે છે. વિયેતનામના યુદ્ધે ઘણી કરુણતા સરજાવી છે તે સાચું. પણ તો તો હંગેરી, પૂર્વ જર્મની, ઝેકોસ્લોવાકિયા આ બધાને શા માટે બાકાત રાખવા? યુદ્ધ વિશે વાચકોમાં અણગમાની લાગણી ઉપજાવવાને બદલે એ જે માનવોનું આલેખન કરે છે તેને ઉગારવાનો પુરુષાર્થ કરવા જેવો છે ખરો? એવો પ્રશ્ન મનમાં ઊભો કરે છે.

શૈલી પરત્વે આ નાટકમાં કશો નવો આવિષ્કાર દેખાતો નથી. સંવાદો પણ ધારદાર કે ચતુરાઈભર્યા નથી, પાત્રાલેખનમાં પણ કશી નવીનતા નથી. ઍદમેાવ એનાં એ જૂનાં વર્ગચિત્રો લાવ્યે રાખે છે. એ વર્ગનાં પાત્રો પોતે સેવેલી ભ્રાન્તિમાં ગળાબૂડ ડૂબેલાં છે. મંત્રણામાંથી છૂટવા એઓ પાવડર કે ટીકડીઓ ભણી દોટ મૂકે છે. આત્મઘાતનું વાતાવરણ આ સૃષ્ટિને વળગેલું છે. પણ હવે આ બધાંનું પુનરાવર્તન સહ્ય નીવડતું નથી.

પાબ્લો પિકાસો પણ નાટક લખે છે એ તો તમે જાણતા જ હશો. યુદ્ધના સમય દરમિયાન એ વિશેનું એક નાટક એણે છેક ૧૯૪૫માં લખેલું. ગેલિમાર્ડ જેવી પ્રખ્યાત પ્રકાશન પેઢીએ એવા નબળા નાટકને સ્વીકાર્યું તે પિકાસોના નામને કારણે, સાહિત્યક ગુણવત્તાને કારણે નહીં. પણ હમણાં એનું ૭ અંકી નાટક વાંચ્યું (ચાર કન્યાઓ) તેને વિશે એવું કહેવાની જરૂર નથી. આ જાણે કોઈ આધુનિક એલિસ અચરજોની ભૂમિમાં ભટકવા નીકળી હોય તેનો ભ્રમણવૃત્તાન્ત છે. ચાર યુવતીઓ નાચે છે, ગાય છે, આનન્દ-હિલ્લોલથી ક્રીડા કરે છે. ભાષાના નાગરત્વ પરત્વે એઓ ચિન્તાતુર નથી. એમને એવી કશી ભદ્ર વર્ગની સૂગ પજવતી નથી. એમાં જે આકર્ષકતા છે, ઔદાર્યપૂર્વકની સહાનુભૂતિ છે તેને કારણે એનું વિશ્વ આરૂરાબેલ કે બેકેટનાં વિશ્વથી જુદું પડે છે. એ કન્યાઓ જે કાલ્પનિક વિશ્વ ખડું કરે છે, જે નવી નવી ક્રીડાઓ શોધે છે તે બધું મન્ત્રમુગ્ધ કરે એવું છે. આ ક્રીડામાં બકરીના નિરર્થક ઘાતકી વધનો પણ સમાવેશ થઈ જાય છે! પિકાસોએ આ આર્તોના 'Theater of cruelty' ના અનુકરણમાં કર્યું હશે? આમ તો પિકાસો કદી સર્‌રિયલ મંડળીનો સભ્ય હતો નહીં, પણ આ નાટકમાં સર્‌રિયલ તત્ત્વનો પાસ બેઠેલો જણાય છે, પિકાસોના તરંગમાંથી જન્મેલું આ નાટક આપણને આસ્વાદ્ય લાગે છે ખરું.

કોઈ વાર એવું બને કે કોઈ અસાધારણ ગુણવત્તાવાળી કૃતિ પ્રત્યે રૂઢ વિવેચન દુર્લક્ષ કરે પણ કોઈ સમકાલીન કવિ એનો ઉદ્ધાર કરે. આપણા શ્રીકાન્ત શાહની લઘુનવલ 'અસ્તી'નો પરિચય ધીરુભાઈ ઠાકરને બદલે ઉમાશંકર કરાવે! જ્યોર્જ્યો પારિસેની નવલકથા 'The Grand Vacation' વિશે ઇટાલિયન સાહિત્યમાં આવું જ કંઈક બન્યું છે. આમ તો એ નવલકથા ૧૯૫૩માં પ્રસિદ્ધ થયેલી પણ એ અજ્ઞાતતાના અને ઉપેક્ષાના અન્ધકારમાં હડસેલાઈ ગઈ. કવિ મોન્તાલેએ એનું અવલોકન લખ્યું ત્યારે સાહિત્યકારોની એ તરફ નજર ગઈ. ત્યાર પછી હમણાં એનું પુનઃસંસ્કરણ બહાર પડ્યું. આકૃતિની રોચકતા એમાં સદા વાસ્તવિકતામાંથી

કપોલકલ્પિતમાં અને કપોલકલ્પિતમાંથી વાસ્તવિકતા તરફ જે સંક્રમણ થતું રહે છે તેને આભારી છે. સંકેત તરફથી અર્થ તરફ, ભૂતકાળમાંથી ભવિષ્ય તરફ પણ આવી ગતિ થયા કરે છે. એમાનાં કલ્પનોમાં કાવ્યમયતા છે, શૈલીમા સર્‌રિયલ રીતિની ઉત્કટતા છે. માનવજીવનના અર્થની શોધ, રહસ્યનો આભાસ નવલકથામાં દષ્ટિગોચર થાય છે. પણ આ અર્થ કોઈ દર્શને તૈયાર કરી આપેલો અર્થ નથી. વાચકને આ કૃતિ પડકાર ફેંકે છે અને એ અર્થની ખોજ માટે પ્રવૃત્ત કરે છે. પોતે શુ હતો અને શું થશે તે વિશેની સંક્ષોભકારક સંવિત્તિને એ જાગ્રત કરે છે. સોળ વર્ષના કિશોરના છેલ્લાં વેકેશનની એમાં વાત છે. એ એને ઉછેરનાર દાદીમાને માટે તો છેલ્લુ વેકેશન બની રહે છે. નવલકથાના અંત ભાગમા આ દાદીમાનુ મૃત્યુ થાય છે. આ વેકેશન આમ તો વૃદ્ધ જનોના અશક્તાશ્રમમા વીતે છે. પણ કપોલકલ્પિત વિશ્વમાં એ કોઈ પર્વત પ્રદેશમાંની હોટેલ હોય એવો ભાસ થાય છે. કલોદિયો ધીમે ધીમે વયઃપ્રાપ્ત બને છે અને આખરે કપોલકલ્પિતને છોડીને રેઢિયાળ વાસ્તવિકતામાં, પોતાનાં આંસુને છુપાવીને, પદાર્પણ કરે છે. ફિલ્મની ચર્ચામાં રસ લેનારા માટે એક વિલક્ષણ પુસ્તકનો નિર્દેશ કરીને અટકું. એ છે જિયાનફ્રાન્કો બેત્તેતિનિનું 'સિનેમા'. એમા ભાષાશાસ્ત્રમાં પ્રયોજાતી structural analysisની પદ્ધતિએ સિનેમાની રચનાને તપાસી છે. એના ફોનિમ, મોર્ફિમ, ટેગ્મિમની જેમ ફિગર, સીન, આઈકોનિમ જેવા ઘટકોની વાત છે. આ ઉપરાંત પ્રકાશયોજના, અભિનય, દિગ્દર્શન, સંકલન, ધ્વનિમુદ્રણ, છબિકલા— આ તત્ત્વોની ચર્ચા બીજા ભાગમાં છે. છેલ્લા ભાગમા ડોક્યુમેન્ટરી, સાયન્ટિફિક, નેરેટિવ અને આર્ટિસ્ટિક— આ પ્રકારોની ચર્ચા છે.

લિ. પરાશર ચોકસી



Regd No G 753

નવી શૈલી કોનાથી અને કયારે આવિષ્કાર પામી એ વાતને જ્યા સુધી ગભીર માનવામા આવે છે ત્યા સુધી એ શૈલીના જન્મદાતા અને એ શૈલીનો પ્રતિભાપૂર્ણ રીતે ઉપયોગ કરનાર વચ્ચે ભેદ પાડવો મુશ્કેલ છે, કારણ કે શૈલીની ગુણવત્તા કરતા તેની નવીનતા પર ભાર મૂકવામા આવતો હોય છે આ બને પરસ્પર વિરોધી નથી, શૈલીની નવીનતાના મહત્ત્વને વધુ પડતુ માની લેનારી વિચારસરણી નવીનતાના ગુણવત્તા સાથના સબધન તટસ્થ પરીક્ષણ કરી શકતી નથી મહાન કલાકાર ઘણી વાર નવીનતાનો પ્રવર્તક હોય છે, પરતુ તેની પ્રતિભા માત્ર નવીનતામાં પુરાઈ રહેતી નથી પણ નવીનતાને અભિવ્યક્ત કરે છે અને તેને બળવત્તર બનાવે છે નવીનતાના પ્રવર્તક આ બ કે ગમે તે હોઈ શકે અને ઘણી વાર ગૌણ કલાકારોએ નવીનતા પ્રગટાવી હોય છે પણ મહાન કલાકારો દ્વારા જ એ નવીનતા વિશિષ્ટતા અને બળ પ્રાપ્ત કરતી હોય છે

—જેમ્સ એકરમૅન

માલિક રૂપ ચૌપીએ ધન્ન મુદ્રિમ, ગુજરાતપાગા, વગેદર-૨ મા છાપીને ક્યૂ-૪, અધ્ય ૫૮ રુદીર પ્રતાપ ગજ વડે દરા-૨ થી પ્રગટ કર્યું

ઉડાપોડ-૨૩

ઊહાપોહ ૨૩

તંત્રીઓ

ડૉ. ઉષા જોષી

૭૮/૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ
વડોદરા ૨

રસિક શાહ
બ્લૉક ૫ 'વિનોદ',
રઘુનાથ દાદાજી સ્ટ્રીટ ૨૬,
મુંબઈ ૨૬

જયંત પારેખ
ગે/૨૭ અભિનવ એસ્ટેટ ૨
મહાત્મા ગાંધી રોડ ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

ઉપરાંત લવાજમ ભરવાના સ્થળ

રસિક શાહ
બ્લૉક ૫ 'વિનોદ'
રઘુનાથ દાદાજી સ્ટ્રીટ ૨૬, ગોવાલિયા ટેંક,
મુંબઈ ૨૬

પોકેટ બુક સેંટર
જ્યોતિસંઘ સામે
રિલિફ રોડ
અમદાવાદ ૧

લેખ અવલોકનાર્થે પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવા વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

જાહેરખબરના દર

એક પાનના રૂ ૧૦૦ અંદરનું પૂઠું રૂ ૧૫૦ છેલ્લુ પૂઠું રૂ ૨૦૦
વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૫

ઊહાપોહ દર મહિનાની બાવીસમીએ પ્રગટ થાય છે

ઘેર જતાં–૩

ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

બપોરે બધાં આડાં પડયાં હોય ત્યારે હું દાદાની જૂની ઓરડીમાં જઈને એકલો બેસતો. કોઈકવાર ગાંડું-ઘેલું લખતો તો કોઈકવાર ચિત્ર કરતો પરંતુ એ બંને ક્રિયાની વચ્ચે ઘણીવાર લાંબી વિશ્રામઘડીઓ આવતી ત્યારે નજર બારણાની પાર સામેની દીવાલ પર સ્થિર થઈ જતી. દીવાનો નીચેનો છેડો અને જમીન દેખાતાં, પણ ઉપરનો છેડો બારણામાં સમાતો નહિ. અમારી ગલીને મિલના કમ્પાઉન્ડથી જુદી પાડતી આ દીવાલને મેં વરસો લગી એકી ટકે તાકી તાકીને જોઈ છે. એનો એક છેડો શહેર બાજુના મકાનો સાથે જોડાયેલો જ્યારે બીજો દૂરની સૂકી નદીના પેટમાં હુલાઈ ગયેલો લાગતો. લગભગ પચીસેક ફૂટ ઊંચી અને પાંચસો-એક ફૂટ લાંબી આ દીવાલે મારી બાળપણની દુનિયાના બે ભાગ પાડી નાખ્યા છે, આ પારની દુનિયા અને તે પારની દુનિયા. મારું બાળપણ આ પારની દુનિયામાં વીત્યું છે અને તે પારની દુનિયા હજી મારા માટે અજાણી દુનિયા રહી છે.

દીવાલને મેં એટલી તો ધારી ધારીને જોઈ છે કે એના પીળા પથરા, ચૂનાના વાટા, અને એનાં ઘાટ અને ભાત મારા મનમાં ખૂબ ઊંડે ઉતરી ગયાં છે. એની ધારે ધારે અમે મોટાં થયા. એના પથરાના માપે અમે અમારી ઊંચાઈ માપતા, અમારી દોડવાની હરીફાઈઓ એની લંબાઈના આધારે થતી. અમારી કલ્પનામાં કદાચ એ સૌથી ઊંચામાં ઊંચી ચીજ હતી અને એની પાર જવાની-જોવાની અમને કદી તક મળી નહોતી. પતંગ ચગાવવાને બહાને અમને છાપરાં પર ચડવાની તક મળતી ત્યારે પગના અંગૂઠા પર ઊભા રહી દીવાલની પેલે પાર જોવાના ફાંફાં મારતા, પણ નીચાં છાપરાં પરથી દીવાલની પેલે પારનાં મિલના ભૂંગળા અને થોડાં છાપરાં

સિવાય કશું જોવા મળતું નહિ. ખરેખર તો દીવાલની પેલે પાર આથી વિશેષ કશું નહોતું— પરંતુ દીવાલે અમારા મગજ પર એવો કબજો જમાવેલો કે અમને એ દંતકથાના કોઈ ગુપ્ત ખજાનાની ચોકી કરતા નાગ જેવી લાગતી અને દીવાલની પેલે પાર આંખે દેખાતું સત્ય સ્વીકારવા તૈયાર નહોતા. ઘણીવાર અમને એના ઘસાઈ ગયેલા વાટામાં છીંડુ પડવાનો ભ્રમ થતો અને અમે ઘસાયેલા વાટાને ધારદાર પથ્થરથી મોટા કરતા. પણ પથ્થર ઘસતા ઘસતા મન પાછુ બીજી દિશામાં ઉડાઉડ કરતું અને એની આરપાર કાણુ કરવાને બદલે અમારુ નામ કોતરવા મંડી પડતા. પરંતુ દાદાની ઓરડીના ઉમ્બર બેસતો ત્યારે દીવાલની અડીખમતાનો ફરી સામનો કરવો પડતો. ઘણીવાર એને તાકીને બેસી રહેતો અને મનમાં ને મનમાં એના વાટામાં, પથ્થરમાં કાણા પાડતો. કોઈકવાર મન છાકટું થઈને ઊડી જતુ અને હું તંદ્રામાં પડી જતો તો કોઈકવાર લાંબા સમય સુધી આંખ દીવાલની ખરબચડી સપાટી પર ચોંટી રહેતી ક્યાં તો લસરતી બપોરના તડકાનો ધીમો પ્રવાહ પથ્થરના ખરબચડા ખૂણાઓ પર છાયડાના રેલા પાડતો; કોઈકવાર એમાંથી અવનવી આકૃતિઓ ઉપસતી અને દીવાલ પારદર્શક થઈ ગયાનો ભ્રમ થતા પણ છાયડા બદલાતા અને આકૃતિઓ વિલાઈ જતી ત્યારે કશુંક કિંમતી ખોઈ નાખ્યાનું દુઃખ થતું.

નાનપણથી જ આ દીવાલ મારા મનમાં એવી ખોડાઈ ગઈ છે કે આજેય મને કિલ્લાઓ અને એકલદોકલ દીવાલો જોઈને ખૂબ આત્મીયતાની લાગણી થાય છે માંડુમાં એક નષ્ટ ઈમારતની એક માત્ર દીવાલ બચેલી જોઈને મન સ્તબ્ધ થઈ ગયું હતુ; એ દીવાલનું એકાન્ત હજી મને સપનામાં આવે છે. દીવાલની સાથે કોઈ વિચિત્ર એકલતા અને શૂન્યતા સંકળાયેલી છે— ઘરની દીવાલોને આ લાગુ પડતું નથી. ઘરની દીવાલોને તો અવકાશનું શરીર હોય છે જ્યારે આ તો રૂપહીન રેખા જેવી વંધ્યા હતી. એનું અસ્તિત્વ માત્ર જમીનના બે ભાગ પાડવામાં સમાપ્ત થઈ જતું હતું. છતાં સૂરજના ચડવ-ઉતરવાની સાથે દીવાલની રેખા બદલાતી. સવારના એનો પડછાયો દાદાની ઓરડીના ઊંબરે પડતો ત્યારથી માંડીને બપોર લગી પડછાયો જાણે ઉપરણું હોય તેમ એ ખેંચતી રહેતી. ભરબપોરે છાયડાની એકાદ લીટી એના તળિયાને છેડે ભરાઈ રહેતી ત્યારે કૂતરા એને સૂંઘી બહાર ખેંચવાનો પ્રયત્ન કરતા દેખાતા. હું ઉમ્બર બેસતો ત્યારે એનો પડછાયો મારા પરથી સરતો અનુભવવાની મજા પડતી; પડછાયાની ધારે બેસવાથી દીવાલની ધારને અડકયાનો અનુભવ થતો.

અત્યારે દીવાલનો વિચાર કરું છું ત્યાર એની સાથો સાથ જોયેલા

ચહેરાઓ યાદ આવે છે. એ ચહેરાઓની દૃષ્ટિ અને અવાજો વર્ષો સુધી આ દીવાલ સાથે અફળાયા છે. મિલ મજૂરની વંધ્યા પત્નીનો સનેપાતિયો કકળાટ, દારૂ પીને ધાંધલ કરતો અલારખો, વીસ પચીસ વરસથી આફ્રિકા ગયેલ પિતરાઈ ભાઈની વાટ જોઈ બેઠેલા એહમદકાકા અને એમના જુવાન જોધ અપરિણિત દીકરા— દીવાલની બરાબર સામે, આજે વરસો વાપરીને બેઠા છે. એમનાં મોઢાં પર દીવાલના પથરા દબાઈ ગયા હોય એમ તેમનો ઘાટ બદલાઈ ગયો છે અને એમના અવાજમાં ઝાંખપ આવી ગઈ છે. મારું ઘર પણ અનુભવ—ભીણું રહ્યું નથી : મારી માનો કરચલિયાળ ચહેરો જોતાં મને ભ્રાંતિ થઈ આવે છે કે દીવાલના પડછાયાએ દરરોજ એમના ચહેરા પર છીણી મારી છે.

આ દીવાલ આજે ય વખતને સોડમાં લઈ સૂએ છે; એને રાત દિવસનો ભેદ નથી, વખત હરપળે એના પથરાની અને વાટાની કાંકરીઓ ખેરવતો હશે, પણ હજી એણે એના પેટમાં કાણાં પાડયા નથી.

×

વીત્યા વખતનું પગેરું કાઢવાની મને ટેવ પડી ગઈ છે. ઘણીવાર મન ભૂતકાળના ખાડા ખોદતું ઊંડે ઊતરી જાય છે. કોઈકવાર એ તીરની જેમ ખાડામાં ખૂંચી જાય છે તો કોઈકવાર વિસ્મૃતિના વરુઓ એને રૂની જેમ પીંજી, પલાળી નાખે છે, ત્યારે સામે આવીને ઊભો રહે છે . અંધકાર. માતાના ગર્ભમાં રહ્યાની સ્મૃતિ આવી હશે ?

બાળપણની એક જૂનામાં જૂની સ્મૃતિની તીવ્રતાનો સ્વાદ હજુ રહી ગયો છે. પરંતુ આ સ્મૃતિને મેં વિચારોમાં અને સ્વપ્નમાં એટલી તો વાગોળી છે કે એમાં કેટલું સ્મૃતિનું સત્ય અને કેટલી મારા મનની પેદાશ તેનો અંદાજ રહ્યો નથી. મને યાદ છે કે અમે કોઈ લાંબા પ્રવાસે-કોઈની જાનમાં-ગાડાંમાં બેસી નીકળેલાં. રાતી ધૂળ, ધગધગતો રસ્તો, ગાડાના પૈડાનો કિચૂડાટ તથા સ્ત્રીવૃંદનાં કોઈકવાર ઊંચા તો કોઈકવાર ફિક્કા સાદે ગવાતાં ગીતોનો અવાજ સાંભરે છે. સાંજના કોઈ ગામે પહોંચ્યા ત્યારે લગભગ અંધારું થઈ ગયું હતું. ગામના પાદરે ઝાડનું ઝુંડ સાંજની ઘેરાશથી નીતરતું હતું એ પણ યાદ છે.

એ ગામમાં બીજા દિવસની વહેલી સવારે, સંડાસને બહાને, હું એકલો નીકળી પડેલો. વહેલી સવારની હવાની ઘટ્ટતા અને પ્રકાશનો આછો દૂધિયો રંગ પણ સાંભરે છે— પણ એથી ય વધારે તળાવને કાંઠે એકલા બેસવાનો અનુભવ. હું તળાવને કાંઠે ઘૂંટણિયું વાળી બેસી ગયેલો ત્યારે વાતાવરણની સ્તબ્ધતા મને ઘેરી વળેલી. પાળના છાલિયા જેવા ઘાટમાં તળાવનું દૂધિયું પાણી ટૂંટિયાં વાળીને પડયું હતું અને આજુબાજુના ઝાડ ઉપરથી

સિવાય કશુ જોવા મળતુ નહિ ખરેખર તો દીવાલની પેલે પાર આથી વિશેષ કશુ નહોતુ— પરતુ દીવાલે અમારા મગજ પર એવો કબજો જમાવેલો કે અમને એ દતકથાના કોઈ ગુપ્ત ખજાનાની ચોકી કરતા નાગ જેવી લાગતી અને દીવાનની પેને પાર આખે દેખાતુ સત્ય સ્વીકારવા તૈયાર નહોતા ઘણીવાર અમને એના ઘસાઈ ગયેના વટ ઓમા છીડુ પડવાનો ભ્રમ થતો અને અમે ઘસાયેલા વાટાને ધારદાર પથ્થરથી મારો મારતા પણ પથ્થર ઘસતા ઘસતા મન પાછુ બીજી દિશામા ઉડાઉડ કરતુ અને એની આરપાર કાણુ કરવાને બદલે અમારુ નામ કોતરવા મડી પડતા પરતુ દાદાની ઓરડીના ઉમ્બર બેસતો ત્યારે દીવાલની અડીખમતાનો ફરી સામનો કરવો પડતો ઘણીવાર એને તાકીને બેસી રહેતો અને મનમા ને મનમા એના વાટામા, પથરામા કાણા પાડતો ક્યારેક મન છાકટુ થઈને ઊડી જતુ અને હુ તદ્રામા પડી જતો તો કોઈકવાર લાંબા સમય સુધી આખ દીવાલની ખરબચડી સપાટી પર ચોટી રહેતી ક્યા તો લસરતી બપોરના તડકાનો ધીમો પ્રવાહ પથ્થરના ખરબચડા ખૂણાઓ પર છાયડાના રેલા પાડતો, કોઈકવાર એમાથી અવનવી આકૃતિઓ ઉપસતી અને દીવાલ પારદર્શક થઈ ગયાનો ભ્રમ થતા પણ છાયડા બદલાતા અને આકૃતિઓ વિનાઈ જતી ત્યારે કશુક કિમતી ખોઈ નાખ્યાનું દુ ખ થતુ

નાનપણથી જ આ દીવાલ મારા મનમા એવી ખોડાઈ ગઈ છે કે આજેય મને કિલ્લાઓ અને એકલદોકલ દીવાલો જોઈને ખૂબ આત્મીયતાની લાગણી થાય છે માડૂમા એક નષ્ટ ઈમારતની એક માત્ર દીવાલ બચેલી જોઈને મન સ્તબ્ધ થઈ ગયુ હતુ, એ દીવાલનુ એકાન્ત હજી મને સપનામા આવે છે દીવાલની સાથે કોઈ વિચિત્ર એકલતા અને શૂન્યતા સકળાયેલી છે— ઘરની દીવાલોને આ લાગુ પડતુ નથી ઘરની દીવાલોને તો અવકાશનુ શરીર હોય છે જ્યારે આ તો રૂપહીન રેખા જેવી વધ્યા હતી એનુ અસ્તિત્વ માત્ર જમીનના બે ભાગ પાડવામા સમાપ્ત થઈ જતું હતુ છતા સૂરજના ચડવ ઊતરવાની સાથે દીવાલની રેખા બદલાતી સવારના એનો પડછાયો દાદાની ઓરડીના ઊબરે પડતો ત્યારથી માડીને બપોર લગી પડછાયો જાણ ઉપરથ હોય તેમ એ ખેચતી રહેતી ભરબપોરે છાવડાની એકાદ લીટી એના તળિયાને છેડે બરાઈ રહેતી ત્યારે કૂતરા એને સૂધી ગહાર ખેચવનો પ્રયત્ન કરતા દેખતા હુ ઉમ્બર બેસતો ત્યારે એનો પડછાયો મારા પરથી સરતો અનુભવવાની મજા પડતી, પડછાયાની ધારે બેસવાથી દીવાલની ધારને અડકયાનો અનુભવ થતો

અત્યારે દીવાલનો વિચાર કરુ છુ ત્યારે એની સાથો સાથ જોરના

ચહેરાઓ યાદ આવે છે. એ ચહેરાઓની દૃષ્ટિ અને અવાજો વર્ષો સુધી આ દીવાલ સાથે અફળાયા છે. મિલ મજૂરની વંધ્યા પત્નીનો સંનેપાતિયો કકળાટ, દારૂ પીને ધાંધલ કરતો અલારખો, વીસ પચ્ચીસ વરસથી આફ્રિકા ગયેલ પિતરાઈ ભાઈની વાટ જોઈ બેઠેલા એહમદકાકા અને એમના જુવાન જોધ અપરિણિત દીકરા— દીવાલની બરાબર સામે, આજે વરસો વાપરીને બેઠા છે. એમનાં મોઢાં પર દીવાલના પથરા દબાઈ ગયા હોય એમ તેમનો ઘાટ બદલાઈ ગયો છે અને એમના અવાજમાં ઝાંખપ આવી ગઈ છે. મારું ઘર પણ અનુભવ—ઊણું રહ્યું નથી : મારી માનો કરચલિયાળ ચહેરો જોતાં મને ભીતિ થઈ આવે છે કે દીવાલના પડછાયાએ દરરોજ એમના ચહેરા પર છીણી મારી છે.

આ દીવાલ આજે ય વખતને સોડમાં લઈ સૂએ છે; એને રાત દિવસનો ભેદ નથી, વખત હરપળે એના પથરાની અને વાટાની કાંકરીઓ ખેરવતો હશે, પણ હજી એણે એના પેટમાં કાણાં પાડયા નથી.

×

વીત્યા વખતનું પગેરું કાઢવાની મને ટેવ પડી ગઈ છે. ઘણીવાર મન ભૂતકાળના ખાડા ખોદતું ઊંડે ઊતરી જાય છે. કોઈકવાર એ તીરની જેમ ખાડામાં ખૂંચી જાય છે તો કોઈકવાર વિસ્મૃતિના વરુઓ એને રૂની જેમ પીંજી, પલાળી નાખે છે, ત્યારે સામે આવીને ઊભો રહે છે અંધકાર. માતાના ગર્ભમાં રહ્યાની સ્મૃતિ આવી હશે ?

બાળપણની એક જૂનામાં જૂની સ્મૃતિની તીવ્રતાનો સ્વાદ હજુ રહી ગયો છે. પરંતુ આ સ્મૃતિને મેં વિચારોમાં અને સ્વપ્નમાં એટલી તો વાગોળી છે કે એમાં કેટલું સ્મૃતિનું સત્ય અને કેટલી મારા મનની પેદાશ તેનો અંદાજ રહ્યો નથી. મને યાદ છે કે અમે કોઈ લાંબા પ્રવાસે-કોઈની જાનમાં-ગાડાંમાં બેસી નીકળેલાં. રાતી ધૂળ, ધગધગતો રસ્તો, ગાડાના પૈડાંનો કિચૂડાટ તથા સ્ત્રીવૃંદનાં કોઈકવાર ઊંચા તો કોઈકવાર ફિક્કા સાદે ગવાતાં ગીતોનો અવાજ સાંભરે છે. સાંજના કોઈ ગામે પહોંચ્યા ત્યારે લગભગ અંધારું થઈ ગયું હતું. ગામના પાદરે ઝાડનું ઝુંડ સાંજની ઘેરાશથી નીતરતું હતું એ પણ યાદ છે.

એ ગામમાં બીજા દિવસની વહેલી સવારે, સંડાસને બહાને, હું એકલો નીકળી પડેલો. વહેલી સવારની હવાની ઘટ્ટતા અને પ્રકાશનો આછો દૂધિયો રંગ પણ સાંભરે છે— પણ એથી ય વધારે તળાવને કાંઠે એકલા બેસવાનો અનુભવ. હું તળાવને કાંઠે ઘૂંટણિયું વાળી બેસી ગયેલો ત્યારે વાતાવરણની સ્તબ્ધતા મને ઘેરી વળેલી. પાળના છાલિયા જેવા ઘાટમાં તળાવનું દૂધિયું પાણી ટૂંટિયું વાળીને પડયું હતું અને આજુબાજુના ઝાડ ઉપરથી

રાતની ઘેઘૂરતા હજી નીતરી નહોતી, ત્યારે મને લાગ્યું કે પાળને કુંડાળું વળી ઊગેલા ઝાડની ટોચેથી દેખાતું આકાશનું ચક્કરડું, જાણે મને, ઝાડને, પાળને અને તળાવને ઢાંકી બીડાઈ ગયું હતું. કુદરતના કોશેટામા પુરાવાનો આ અનુભવ હજી પણ જ્યારે જ્યારે યાદ આવે છે ત્યારે મન સ્તબ્ધ થઈ જાય છે. મને લાગે છે કે એ અનુભવ માના ગર્ભમાં રહ્યાના અનુભવથી બહુ દૂર નહોતો.

નગ્નવાદ

ચેઝારે પાવેસે

ગયા શિયાળામા પહેલી વાર જોયેલા એ પ્રવાહ પાસે ફરી વાર હું આવ્યો. ગરમી સખત હતી. અને નવાઈની વાત ના કહેવાય, પણ મારા મનમા એક વિચાર આવ્યો કે લાવ કપડા કાઢું અને નાગો પાણીમા પડુ. વૃક્ષો અને પખીઓ સિવાય ત્યા બીજુ કોઈ જોવાનું નહોતુ ભેખડોની કરાડમાથી પાણીના પ્રવાહ બહાર આવતો હતો, અને ઊંચા કિનારાઓ વચ્ચે થઈને વહેતો હતો. બધા શરીરધારીને ખબર છે કે આકાશ સામે ખુલ્લા થવામા કેવી મજા છે! ઊંચા કિનારા ભેદી બહાર આવતા વૃક્ષના મૂળિયા પણ ઉઘાડા હતા.

કોઈ એક ધરામા પડીને નહાયો. લાબા થઈને નહાતા એનુ તળિયુ મને ચંપતું હતું. જમીનની નજીક હોવાથી પાણી હૂંફાળું હતું. અને એમાથી માટીની વાસ આવતી હતી વારવાર પડયો અને નહાયો; અને પછી સૂર્યનો તડકો આખે શરીરે ઝીલવા ઘાસ પર ચત્તોપાટ સૂતો. પરસેવાની જેમ ચમકતા પાણીના ટીપા શરીરે બાઝી રહ્યાં. વૃક્ષટોચોની વચ્ચેથી માથા પર હું આવા જ કોઈ ખાલી ઘેરા જેવા આકાશને જોઈ રહ્યો હતો. સાજ સુધી હું ત્યાં જ રહ્યો.

ધારોને કાઠે અથવા ઘાસ પર તડકામાં નગ્ન ફરતા ફરતા ઘણી બપોર મેં ગાળી છે. કોઈવાર મારા ભીના નીંગળતા શરીર સાથે હું ઘાસ પર લેટુ છું ત્યારે શરીર વિશેની બધી જ સભાનતા હું ગુમાવી બેસું છું. હું નાનો હતો અને મારાં કપડા કાઢીને જ્યારે મને નવડાવવામા આવતો ત્યારે જે અપમાન કે વિકૃતિની લાગણી અનુભવતો, એમાનું આમાં કંઈ જ

નહોતું. હવે તો હું આવેગપૂર્વક મારા કપડાં ઉડાડી મારી જાતને પામવા અધીરો હોઉં છું. અને ધબકતે હૈયે હું મારી સંમુખ થાઉં છું. જો કે એક પ્રકારની દહેશત મને હંમેશા રહે છે. રખે કોઈ આવી ચઢે અને મારા એકાંતને તોડીફોડી નાંખે. એનો અર્થ એ કે મને કોઈ નગ્ન જોઈ જાય એ માટે હું તૈયાર છું. અને એ રીતે મારે વર્તવું જોઈએ.

આ ઝરણા સુધી હું આવ્યો ત્યારે લણણીના કામમા રોકાયેલા અનેક સ્ત્રી પુરુષોને મેં ખેતરમાં જોયાં છે. એમાંનું કોઈ અહીં સુધી આવી ચઢે અને ઊંચી ભેખડો તેમ જ ઝાડીઓથી ઘેરાયેલા આ ધરામાં મને જોઈ જાય એવો તો સંભવ જ નથી. ખિસકોલી કે સરડાનો સહેજ સરખો ઘસારો પણ હું સાંભળી શકું છું. અને એટલે જ મારી જાતને સમયસર ઢાંકી દઈ શકું છું. અશાંતિ હતી પણ કોઈ જુદા જ કારણસર હતી, અને એ અશાંતિ પણ આનંદ વગરની તો નહોતી જ. જાણે કોઈ મોટી સિદ્ધિ મેં પ્રાપ્ત કરી હોય તેમ મારી સંપૂર્ણ નગ્નતાની સ્થિતિથી હું દરેક વખતે આશ્ચર્યથી સ્તબ્ધ થયો છું. જ્યારે જ્યારે યાદ આવતાં મારી ગરદનનો પાછલો ભાગ હું ઢાંકવા ગયો છું ત્યારે ત્યારે મને લાગ્યું છે કે સૂર્યની આંખ મારા પર છે. મારા પગથી કે માથા સુધીનાં અંગોને એ ખંખોળે છે. આ બધું વિચારતાં હું તીવ્ર માનસિક અસ્વસ્થતા અનુભવું છું એ સિવાય મારામાં અને આ પથ્થર, આ ઝાડનું ઠૂંઠું કે આ કાબરચીતરી ઈયળમાં શો ફરક છે? જલ અને સૂર્ય: આ બંનેએ પોતપોતાની રીતે મારી સાથે વર્તીને મારી પર એક આવરણ મૂકી દીધું છે. પ્રકૃતિ મનુષ્યની નગ્નતાને સાંખી નહિ શકે અને આ ઉપરથી લાગે છે કે પ્રકૃતિ પોતાની બધી જ તાકાતથી જેમ મૃતોને તેમ શરીરને ગળી જશે. ક્યારેક મને લાગે છે કે દરરોજ અહીં આવું, કપડાં કાઢું, વૃત્તિને રોકવાની ઇચ્છા છતાં પ્રકૃતિની સંમુખ બની શકે એટલા આનંદથી ખુલ્લો થાઉં, એના કરતાં આ સ્થળે દિવસ ને રાત ના રહું! ધરાની નજીકમાં જ એક પોલાણ છેઃ ઊંચા ઘાસવાળું, હંમેશ ભેજવાળું, અંધારિયું. કોઈવાર આજુબાજુ જોતો હું ત્યાં પહોંચું છું. કેડ સમાણું ઘાસ ત્યાં ઊગે છે. પગ કાદવમાં ખરડાય છે. પણ જે શાતા મને જોઈએ છે તે મળતી નથી. ક્યારેક હું સંતાવા અંદર પ્રવેશું છું અને અંદર પ્રવેશ્યો હતો તે કરતાં વધારે નગ્ન હું ઓચિંતો બહાર આવું છું.

મારે માથે થતો પંખીઓનાં ગીતનો તીણો અવાજ બતાવે છે કે પંખીઓનું મારા તરફ ધ્યાન નથી. જાણે હું ત્યાં છું જ નહિ એવી રીતે બધો વ્યવહાર ચાલ્યા કરે છે. પોલાણના તળિયેથી

ઉપર જોતા હું જોઉં છું : પસાર થતાં વાદળો અને વૃક્ષટોચો. મારી અને વૃક્ષટોચોની વચ્ચે જાણે કોઈ મોટી નારકી ખાઈ હોય તેમ વૃક્ષટોચો વીંઝાય છે. પોલાણના ઊંડાણમા હવા આવતી નથી. જેવો હું એમા પડું છું કે ગામ અને અન્ય સ્થળો ભૂલી જાઉં છું. ધરોની સાંકડી સીમાઓમા મારી ક્ષિતિજ સંકોચાઈ જાય છે. ભીના કાદવમા સૂતો સૂતો અને મારા શરીર દ્વારા ધરતીના ધબકાર અનુભવતો હુ અલસતાથી ને આશ્ચર્યથી પતંગિયાને કે વૃક્ષથડને જોઉં છુ. રહી રહીને વાદળના પડછાયાઓ મારા પરથી પસાર થઈ જાય છે અને ત્યારે હવા થોડી ઠંડી વહે છે. પ્રખર તાપમા લગભગ દસ્વ-માન ન બનતા દેડકાઓ જાણે કે નાનો સરખો વગડો રચે છે. વડવ-ઓ એમના પ્રતિબિંબ પાણીમા જુએ છે. એમના રંગ આછા બને છે પણ એક નજરમા જુદા પાડી શકાય એવા વિશિષ્ટ તો રહે છે જ. હું ઊભો થાઉં છું ને શરીર ખંખેરુ છું. છાલ નીચે નમ્ર રહેતા વૃક્ષના થડ જેવો હું આસપાસ ઠંડી અને તાજી હવા અનુભવું છું. વૃક્ષોની પારનુ આકાશ પણ નમ્ર અને શાંત છે.

પડછાયાઓ વધે છે. હું સ્થિર પાણી તરફ કે વગડા તરફ જોઉં છું; પણ હું જે જોઉ છુ અને વિચારુ છુ એની મને અભિવ્યક્તિ નથી જડતી. મહત્ત્વના શબ્દો છેઃ 'ઘાસ'; 'મૂળિયા'; 'પથ્થરો'; 'કાદવ'; આ સર્વની ભવ્યતા. ભવ્યતા સિવાય બીજો કોઈ શબ્દ અહીં નહીં ચાલે. પણ મારું શરીર એનો સ્વીકાર નહીં કરે. પથ્થરમા, ઘાસમા પ્રવેશીને મારુ શરીર કંઈક ઉચ્ચારે છે પણ એ પૂરતું નથી. આ ધરોના પોલાણમા કોઈ નામ ન પાડી શકાય તેવુ રહસ્ય પડેલું છે. આ રહસ્યને પામવા વ્યક્તિએ એમા પ્રવેશ કરવો. એનો અનુભવ કરવો, એનો સંસ્પર્શ કરવો આવશ્યક છે. મૂળિયા વચ્ચે અટવાઈ ન જાઉં અને ઊંચે ચઢીને કાંટાળી ઝાડીઓ તેમ જ લીલા વૃક્ષથડોની વચ્ચે વગડામા જઈ ન ચઢુ ને ફરવા ન માંડુ એ માટે ખરેખર મારે ખૂબ પ્રયત્ન કરવો પડે છે. હું મારા પોતાના શરીર વિશે જેટલું શોધી શકાય ને શોધતો અહીં સંતુષ્ટ છુ.

પાણીથી નીતરતો તરતનો હું અહીં આવી ચડ્યો હોઉં અને ધારો કે કોઈ આવી ચઢે તો હુ નથી માનતો કે મારે સહેજ પણ આમતેમ થવાની ચિંતા કરવી જોઈએ. લાકડાની પાટ જેવો હુ અવશ છુ. જલ અને સૂર્ય : બંને સાથે મળીને મને વધારે ને વધારે નિષ્ક્રિય કરી રહ્યા છે. જલ અને સૂર્યને એમ છે કે આ રીતે આચ્છાદિત કરીને મને લુપ્ત કરી શકશે પણ એને બદલે મને વધારે ને વધારે પશુ જેવો બનાવે છે. મારા

શરીરને એવું ભારેખમ કરે છે કે શરીર પોતા માટે જ ક્રિયાશીલ રહે. હું જ્યારે જ્યારે પરસેવાથી નીતરતો અહીં આવીને ઊભો રહું છું ત્યારે ત્યારે મારા આખા શરીરને કાદવમાં લપેટી લેવાનો એક ગાંડો વિચાર ઘર કરી જાય છે. મુઠ્ઠીઓ ભરી ભરીને કાદવ લઉં છું અને આખા શરીરે ચોળું છું. પછી કાદવ સૂકાય ત્યાં સુધી સૂર્યની સામે પડ્યો રહું છું (મારી જાતને આચ્છાદિત કરવાની આ પણ એક રીત છે) આમ કર્યા પછી જ્યારે બધો કાદવ હું શરીર પરથી ધોઈ નાંખું છું ત્યારે પાણી-માંથી હું પહેલાં કરતાં પણ વધારે નગ્ન બનીને બહાર આવું છું.

ધરો એકદમ સ્થિર હોય અને પાણી કાદવિયું હોય ત્યારે હું લંબાવું છું. અને ચોખ્ખા બહાર આવવા માટે ચોખ્ખા પાણી પાસે પહોંચું છું, પાણીની સપાટી નીચે ક્યાંક સરવાણી છે. ત્યાંથી આવતું પાણી ઠંડું અને કડુચું છે. કાદવમાં પીઠ પર ઝળડનો કે પાણી પર ઝૂકતાં મૂળિયાંઓ નીચે દેડકાની જેમ દબાતો હું સરવાણી પાસે પહોંચું છું. પાણી આખું ડહોળાઈ જાય છે. અને ફરી પાછું ચોખ્ખું થતાં આખી બપોર ઓછી પડે છે. કદાચ એમ કહી શકાય કે સૂર્ય પોતાનાં બધાં જ તાતાં કિરણો ધરા પર કેન્દ્રિત કરે છે. આકાશ જાણે ગરમ માઝા ફેંકે છે. ડહોળું બનેલું અપારદર્શક પાણી કશું પ્રતિબિંબિત કરી શકતું નથી. છાતીથી મારી જાંઘ સુધી લસરતાં ટીપાંઓ સાથે હું બહાર આવું છું તો પણ પરસેવે રેબઝેબ હોઉં છું.

આ પ્રકારના સ્નાન પછી કાદવ-કીચડની વાસ અતિતીવ્ર બને છે. ધરો તડકામાં સૂકાતો પડયો રહે છે. ક્યાંક મર્મર, ક્યાંક ફર ફર, ક્યાંક એક બે ધુમાકા અને પંખીના શબ્દ. આ બધા અવાજો ક્યાંથી આવે છે એ તો રામ જાણે, પણ એ અવાજો ત્રણ ડગલાંથી વધારે છેટા નહિ હોય. આવી ક્ષણોએ હું ભૂલી જાઉં છું કે હું નગ્ન છું. હું આંખો મીંચી દઉં છું. અને ગામ, ઊંચા કિનારા, ફળો, કોઈ રડયોખડયો વટેમાર્ગુ : વૃક્ષોની પેલે પારનો જીવંત અવકાશ. આ બધું જ પોતાનું વ્યક્તિત્વ, પોતાનું અસ્તિત્વ પ્રગટ કરે છે. આ બધાને પોતાની ગંધ છે. પોતાનો સ્વાદ છે, નિરાળું નિજત્વ છે. સૂર્યમાં તપતો હું જ્યારે પડયો હોઉં છું ત્યારે આ બધા પદાર્થો મારા ચિત્તમાં આવે છે ને જાય છે. કોઈ આવે તો મારે શા માટે અહીં આઘાપાછા થવું ?

પણ કોઈ આવતું નથી, હા, કંટાળો આવે છે. તડકો અને પાણી હું શોધું છું, સહેજ આમતેમ ફરું છું, ઘાસ પર બેસું છું. આસપાસ જોઉં છું અને સૂંઘું છું. હું ફરીને પાણીમાં પડું છું પણ કંઈ જ થતું નથી. ધીમે ધીમે

પડછાયાઓ વિસ્તરે છે અને હુ જ્યાં પડયો હોઉં છુ એ સ્થળને આવરી લે છે. ધરોને, કાદવ અને જડતાના વધતા વર્ચસને કોઈ જુદા જ પ્રકારની તાજગી ભરી મૂકે છે. વધારે મોટા અને વધારે નગ્ન દેખાતા મારા પોતાના શરીરને જેમ હુ સૂંઘું છું તેમ હવે હું આ તાજગાને સૂઘી શકું છું. કોઈ આવતું નથી પણ હું શા માટે અહીંથી જતો રહેતો નથી?

પહેલી જ વાર આવો તરંગી વિચાર મને આવ્યો. અને હુ થથર્યો. તરત હસીને મેં એને ખંખેરી નાખ્યો. સ્વાદ અને ગંધથી મારી જાતને મુક્ત કરવા હું આવ્યો હતો તે રસ્તે પાછો દોડયો અને સમથળ ઊગી નીકળેલા ઘાસ પર બે બાજુની ઝાડીઓ વચ્ચે થંભ્યો. મારી અને ગામ વચ્ચેના કોઈ અવરોધ વિશે હવે હું સહેજ પણ સભાન ન્હોતો. વૃક્ષોની પાર ખેતરો લહેરાવતા મેદાનને જોઈ શકુ છુ. ઘાસ પર ચત્તોપાટ પડયો છુ. ડૂબતા સૂર્યના છેલ્લા કિરણે રંગ્યું આકાશ મારી સામે તોળાયું છે. કોઈ સ્પર્શનો કે ડાઘાગીઓ વાગવાનો મને લેશમાત્ર ભય નથી.

લણણી થઈ ચૂકી છે; અને ખેતરો નિર્જન પડયા છે. ગમે તે રસ્તે જાઉં કોઈ સામે મળવાનું નથી. ધરો મારી રાહ જુએ છે. અને દિવસો વહી ગયા એનું દુઃખ સાલે છે સાહસ કરવા જેવું છે.

પો નદીમાં નહાતાં લોકો તરફ મારું મન વળે છે. ખાસ કરીને સ્ત્રીઓ તરફ કપડાં કાઢીને ફરી કપડાં પહેરતા સમયે આ સ્ત્રીઓ પોતાને નગ્ન કલ્પે છે એકબીજા તરફ ઇશારા કરતી, વારંવાર પાછું ફરીને જોતી, રેતી ને સિમેન્ટના ઊંચાનીચા ઢોળાવ ચઢતી ઊતરતી આ સ્ત્રીઓ જાણે દિવાનખાનામા હોય તેમ ચક્ચક કર્યા કરે છે. પછી આ સ્ત્રીઓ સૂર્ય સામે પોતાની જાતને ખુલ્લી મૂકી દે છે. સૂર્યનો તડકો વિશેષ મળે એટલે કેટલીક સ્ત્રીઓ પાલવનો છેડો જાણી જોઈને ખભા પરથી સરકવા દે છે. આ બધી સ્ત્રીઓ કપડાં કાઢી નાખે છે ને સહિયરો માટે આમતેમ જુએ છે. એમાની કોઈ પણ સ્ત્રી એના મનમા જે ચાલે છે એને શબ્દમા મૂકવાની નથી. બીજા બધા લોકો કરતા એમના શરીર જ સદંતર જુદાં છે. સમૂહોમા એકય થવાનું એમનામાં સાહસ છે પણ એકઠાં થયાં પછી જે કરવા ઈચ્છતા હોય તે કરવામા તેઓ સાહસિક નથી.

લણતા સ્ત્રી પુરુષો અને બળદોની સમક્ષ ખેતરોમા ફર્યા કરવાનો આનંદ છેલ્લા કેટલા દિવસથી લીધે રાખું છુ. આ સ્ત્રી-પુરુષો અત્યંત ભલા છે, હું કયા જાઉં છુ એની એમને સહેજ પણ નિસ્બત નથી. કોઈ પણ મિનિટે આમાનું કોઈ મારા પ્રવાહ પાસે પાણી પીવા કે ધોવાને આવી ચઢે અને

ઝાડીઓની વચ્ચે લગભગ તપીને તાંબા જેવા થઈ ગયેલા મારા શરીરને જોઈ બેસે. આ માણસો જો નાહવાની ઇચ્છા થાય તો એક ક્ષણ પણ ખચકાયા વગર પોતાના કપડાં કાઢી નાખી શકે છે. કદાચ કિશોરવયમાં એમ કર્યા વગર તેઓ નહાયા જ નહીં હોય. ખેતરમાં પૂળાઓની નજીક થઈને હું ચાલું છું. અને બરાબર મારા શરીર જેવા ઘેરા તામ્રવર્ણા દાણાભર્યા ડૂંડાંઓને જોઉં છું. લણતા ખેડૂતો કશ્યઈ હાથને લંબાવે છે અને કેડને નચાવે છે. એમનાં રાતા છોગાં ફરફરે છે. એમના શરીરનાં બધાં જ ઉઘાડાં અંગો તંબાકુના રંગના છે. એમના કેડિયાં અને પાયજામા ઝાડના થડ જેવા મટિયાળાં છે. ખરેખર તો આ લોકો નગ્ન જ છે. જ્યારે જ્યારે હું એમની વચ્ચે ફરું છું ત્યારે ત્યારે પીઠ પરનાં મારાં કપડાંનો ભાર મને નમાવે છે. દોડ માટે શણગારેલા બળદિયા જેવો હું મને માંગલિક લાગું છું. આ કપડાં નીચે હું એમના જેવો જ કથ્થઈ છું એમ આ લોકો જાણી શકે તો કેવું સારું ?

એવું બન્યું. આખરે એક સ્ત્રીએ મારા રહસ્યને જાણ્યું. મને ચોંટેલા કાદવને ધોવા હું પાણીમાં હાથ પસારી ચત્તોપાટ તરતો હતો, ઊંચે સ્વચ્છ આકાશને જોતો હતો. વિચારશૂન્ય હતો. હું સહેજ ઊભો થયો. કાદવિયા જમીનમાં સહેજ સરક્યો ને નીચો વળી ઘસીને જ્યાં શરીર પરનો કાદવ ધોતો હતો, તે ક્ષણે એ સ્ત્રી મારા ધરો આગળથી પસાર થઈ. આ સ્ત્રી ઊંચી હતી. પરણેલી હતી. એની કેડ પર પાંદડાંવાળી ડાળખીઓનો ભારો હતો. મારી તરફ એ સહેજ પણ આશ્ચર્ય પામ્યા વગર કે ખચકાયા વગર આવી. મને નમતો, પાણીમાં હાથ બોળતો જોયો, અને કેડ પરનો ભારો કેડ પર રાખીને ઊંડી ખીણ તરફ વળી ગઈ. સરવાણીના પાણી કાપતા એના પગનો અવાજ મેં સાંભળ્યો અને પછી ઝાડીઓ પાછળ એ અદૃશ્ય થઈ ગઈ. એના પગ ઉઘાડા હતા. ઝાડીઓ વચ્ચે તડકામાં એની માંસલ પીઠ ફરી દેખાઈ અને ઝાડીમાં બીજી વધારે ડાળખીઓ વીણતી હું એને સાંભળી રહ્યો.

ઘાસ પર લેટવા હું જે રસ્તે થઈને આવ્યો હતો એ જ રસ્તે થઈને એ નીચે ઊતરેલી. ઉપરથી તેણે મને જોયો પણ હોય. છતાં બહુ સ્વસ્થતાથી એ રસ્તો કાપતી રહી. અને મારી પાસેથી પસાર થયા પછી પણ પાછું વળીને જોયું નહિ.

પાણીમાં નગ્ન ઊભો ઊભો હું દૂર દૂર વિલાઈ જતાં એનાં પગલાંઓને સાંભળતો રહ્યો. પેલી સ્ત્રી કરતાં વધારે હું ડઘાઈ ગયો હતો. મારા શરીર પરથી પાણીનાં ટીપાં નીચે લસરતાં હતાં. હું શરીર સૂકવવા ધરાની બહાર આવ્યો. અને હું ટલ્પી જ ન શક્યો

કે એવુ ખરેખર બની શકે એને આનતી હુ મિલકુલ સાભળી જ ન શકયો એવુ કેમ ? પુરુષ કરતા સ્ત્રાના પગલા જુદા જ વર્તાઈ આવે છે પણ હુ એ ન્હોતો વિચારતો હુ તો એની કોઈ શરમ કે કુતૂહલ વગરની આનુ તે સાહજિક હોય એ રીતે મ ારા તરફ જોવાની રીત વિશે વિચારતો હતો એ જરાક બોલી હોત કે મારી સાથે હસીને બોની હોત તો તો કઈ જુદુ જ બન્યુ હોત કદાચ મે મારી જાતને ઢ કી દીધી હોત અથવા કદાચ હુ એને સ્પર્શી બેઠો હોત આ બેમાથી કઈ બન્યુ હાત તો હુ ત્રસ્ત તો ન જ થાત હતી તો એ તદ્દન જુવાન માછી આ પ્રદેશમા તો પરણેતી સ્ત્રીઓ બહુ જલ્દી એમનુ સૌ દર્ય ગુમાવી બેસે છે

સાજની ઠ ડક ચારે બાજુ ઊતરતી હતી અને હુ વધારે નગ્ન લાગ્યો હુ એ સ્ત્રીની આખ વિશે વિચારવા લાગ્યો તડકાથી આમ તો એ સ્ત્રી પણ તાબાવરણી જ હતી આખા શરીરની એની ચામડી કપાવેલી હતી ? જો કે એવી કોઈ એને જરર જ નહોતી એને માટે ખરેખર મહત્ત્વનુ હોય તો એ આટલુ જ કે એ ત દુરસ્ત હોય અને હૃષ્ટપુષ્ટ બાળકોને જણ્યા કરે ખુ ની હવામા ફરતા ફરતા એને જોઈએ એટલો સૂર્યનો તડકો મળી શકે છે એ જ સૂર્ય ખેતરો અને ફળોને પકવે છે અહી બધા જ દાર ઢીચે છે પર્ણોની આડશે દ્રાક્ષ ઝૂમખા અહી ઘેરા બને છે સૌથી વધારે સમજવા જેવી વસ્તુ છે કપડાની નીચેની શારીરિક અસ્તિતા

ઘેરા રગનો ચણિયો એના માસલ પગોની આસપાસ હતો અને પથરાયેલા મૂળિયા કે વચ્ચે આવતા પથ્થરોને ગણકાર્યા વગર એ આવતી હતી અહી પુષ્કળ પ્રમાણમા ઊગતા સાગના ડાળખા વીણવા વગડામા જતી હજી હુ અને જોઈ શકુ છુ ખીણની ઊચી ભેખડોની બાજુએ સાગવૃક્ષો ઝૂકે છે અને મૂળિયા ફેલાવે છે આ સાગવૃક્ષો ઊચે આકાશમા અને નીચે ઊ ડાણમા જાણે કે રોકાતા હોય એવા લાગે છ ઘેરા પડછાયાઓ અ ધારી સીમાઓથી ઇન્દ્રિયોને વળગતો વગડાનો આ નિગૂઢ પ્રદેશ છે અત્યાર સુધીમા તો પેલી સ્ત્રા અહીથી ખૂબ દૂર નીકળી ગઈ હશે જેવુ ગામને છે તેવુ વગડાને પણ પોતાનુ વ્યક્તિત્વ છે એમ પ્રગટ કરતો એક આચ્છાદિત ખડકનો ઉઘ ડો ભાગ મારી સામે છે આ ખડક માટીથી આચ્છાદિત છે ને માટી પણ પાછી ઊગતી વસ્તુઓથી આચ્છાદિત છે આપણી સૌની જેમ આ ઉઘાડો ખડક પોતમા પર્યાપ્ત હજી સુધી સૂર્ય ગરમીને સાચવી રહેલી મારી ત્વચાને અડકુ છુ અને પેલી સ્ત્રીએ મને જોયો એનો આન દ અનુભવુ છુ

કઈક કહેવા માટે હમેશા કોઈક ઊભુ હોય એવા ગામના ચોટા આગળ

હું લેર જતી વેળાએ સહેજ થોભ્યો. ગઈ કાલે મર્ચિનોને મેં જોયેલો. અને મેં જણાવેલું કે હું કયાં હતો. 'હું પણ ત્યાં નહાવા જઈશ.' એ બોલી ઊઠયો. કકરી આંખોવાળો, બે આંગળની લાંબી દાઢીવાળો અને મેલા ચહેરાવાળો મર્ચિનો વિવેકી પણ એવો જ. એણે એમ તો ન જ પૂછ્યું કે "હું તમારી સાથે નહાવા આવી શકું?"

એણે મને જણાવ્યું કે "એક સ્થળે પવનચક્કીથી પાણી કઢવાઈને નહેરમાંથી વહેતું પહોળું થતું તલાવડી જેવું બને છે અને ત્યાં આવતી કાલે મારો નહાવા જવાનો વિચાર છે તમારે જો આવવું હોય તો..." એણે સૂચન મૂકયું. મેં મારી મુશ્કેલી જણાવી કે "હું ન્હાતી વેળાએ કોઈ કપડાં પહેરી રાખતો નથી." એણે કહ્યું, "મારી સાથે પહેરી રાખવાની જરૂર પણ નથી."

નહેરમાંથી વહેતું પાણી પહોળું થઈને તલાવડી જેવું ભરાય છે એવા એણે સૂચવેલા સ્થળ પર અમે એ જ સાંજે પહોંચ્યા. આસપાસ રેતી માટીની ગાળ હતી અને વડલાની ડાળીઓ સૂર્યતાપથી નીચે નમેલી હતી. આ સમયે બધા કિશોરો લગભગ ખેતરોમાં જ હોય. અમે અમારાં કપડાં કાઢયાં, એક બાજુ મૂકયાં અને પાણીમાં પડયા. પાણી રેતીવાળું હતું પણ હૂંફાળું અને ચમકતું હતું. મર્ચિનો જોર જોરથી હાથ પછાડી તરતો હતો. જ્યારે હું આકાશ તરફ જોતો ચત્તોપાટ એની એ જગ્યાએ પડયો રહ્યો હતો. આ બધો સમય હું ગામ, વૃક્ષટોચો અને ત્યાં ગાળેલા સમય વિશે વિચારતો હતો.

અમે જ્યારે પાણીની બહાર આવ્યા ત્યારે મર્ચિનો તરફ જોવાની મને વધારે સારી તક મળી. આ લણણીની મોસમમાં એ લગભગ અડધો ઉઘાડો રહેતો હશે, કારણ એના પેટની અને જાંઘની ચામડી તૂણી હતી. ગ્રીષ્મના સખત તાપથી કાળા ઘેરા થયેલા સરસ વાળ એના આખા શરીરે હતા. કિનારા પર ચાલીને રેતીમાં એ સૂતો અને લાંબો થયો ત્યારે એ સંપૂર્ણ સ્વસ્થ હતો. મેં મારી નજર એના તરફથી ફેરવી લીધી.

વાતોની વચ્ચે વચ્ચે થોડી થોડી વારે અમે પાછાં પાણી પાસે જતાં અને માથા પર ડૂબક કરતા. અલક-મલકની વાતો કરવાનું મર્ચિનોએ મારા પર છોડી દીધું. અને એ મન ફાવે ત્યારે ઉત્તર વાળતો. કયારેક એ બોલતો ત્યારે હું કોઈક બીજા જ વિચારમાં ખોવાયેલો હોઉં એવું પણ બનતું. ઊંડો શ્વાસ લે તો પણ સ્થિર રહેતા મર્ચિનોની છાતી પરનાં સુદૃઢ સ્નાયુઓ પર હું ખુશ હતો.

એણે ટકોર કરી 'આવા તાંબા-વરણા થવા માટે કદાચ તમે ઘણો સમય સૂર્યસ્નાનમાં ગાળ્યો હશે." મેં કહ્યું,

'અલબત્ત, ખેતરમાં કામ કરતાં કંઈ આવો રંગ થયો નથી. તમારી જેમ કામ કરતાં આવો રંગ થાય એ મને વધારે ગમે.' ત્વચા સરસ બને એ તો મહત્વનું છે જ, નહિ તો કોઈ ખાસ પ્રસંગે શરીર કેવું હાસ્યાસ્પદ બની રહે રેતીની નાની ઢગલીઓ પર માથા ટેકવીને અમે ગપ્પા મારતા પડ્યા હતા. મારી આ વાત સાથે મર્ચિંનો સંમત થયો. અને શરીરની હાસ્યાસ્પદ સ્થિતિ એ કલ્પી શક્યો.

મારા મનમાં વગડામાથી પસાર થતી પેલી સ્ત્રી જ રમ્યા કરતી હતી. અને એક વિચાર ઝબક્યો કે મર્ચિંનો એને માટે બરાબર લાયક છે. હુ કહેવા માટે લલચાયો પણ કહી કેવી રીતે શકું? મર્ચિંનો એ સમજી ન શકે અને એવું કંઈક વિચારે એવો એ છે પણ નહિ

પેલી સ્ત્રીએ 'જે કેડી લીધેલી તે કેડી પર સાવધપણે ચાલતો હું ઘરો તરફ જવા માંડ્યો. અને અંતે હૂંફાળી સાંજની વેળાએ ભેખડ પરના વૃક્ષોની વચ્ચે આવીને ઊભો. ગામનુ કોઈ પણ સ્થળ કોરુ રહ્યુ નથી. આ જુઓને આ કેડી રચવા માટે જ અહિયા કેટલા બધા માણસો પસાર થયા હશે. ઝરણુંનો હરેક કાંઠો, વગડાનું એકેક સ્થળ ફ્રુણ્ણુ છે દરેક સ્થળને એનું પોતાનું નામ છે.

પાદડાઓના નાના વાતાયન જેવા આડશમાથી મેં આકાશ ભણી જોયું. નીચે ડુંગરા છે,'મેદાન છે, ખેતરોની પથરાયેલી જાજમ છે. આ બધામાંથી આવતી મહેક કાર્ય અને પરિશ્રમની સૂચક છે. આખો વગડો અને વગડાની વણખેડી સીમોને છાવરતું 'વાતાવરણ એમની નગ્નતા હરી લે છે. ઝાઝી ઝાડી કે કોઈ ખડકથી અંકાયેલો આવો વગડાનો કોઈ એકાદો ખૂણો નર્યો ખુલ્લો અને અનાવૃત્ત છે.

વૃક્ષોની હદ પૂરી થાય છે ત્યાં હું થોડીવાર થોભ્યો. અહીંથી ખેતી અને સખત પરિશ્રમ શરૂ થાય છે. સરવાણી ફૂટે છે ત્યાં ભેખડ પર ઝૂકતા સાગ અને મહૂડાના ઝુંડ જંગલી અને આદિ હવા ઊભી કરે છે. જ્યારથી નગ્ન થયો છું ત્યારથી આથી વધારે અંદર ગયો નથી. હવે મને સમજાયું કે નિર્વસ્ત્ર થવા માટે શા માટે ઝરણુ પાસે જવું પડે છે, અને ગામના સ્ત્રી પુરુષો કામ કરવા જાય કે ધરતી પર ઉગાડવા જાય ત્યારે શા માટે વસ્ત્ર પહેરે છે.

આ જ કારણે પેલી સ્ત્રીએ મારી તરફ સ્વસ્થતાથી જોયેલું. એને ખબર હતી કે હું પ્રચ્છન્ન છું નિજમાં સમૃદ્ધ. જેવુ તેનું શરીર તેવુ મારું શરીર. હું ખેતરમાં જ્યાં વિચરતો હતો એની એને ખબર નહોતી. ગામમાં જે કંઈ છે તેને નામ છે. પણ આવી કોઈ ચેષ્ટા માટે નામ છે ખરું? ન તો પેલી સ્ત્રીએ કે ન તો મર્ચિંનોએ આ વિશે વિચાર્યું છે.

અહીં પણ હવે સૂર્ય ડૂબી રહ્યો છે. ઘાસના ફરફરાટો અને મર્મરવાનો અવાજ અને સંભળાય છે. પંખીઓ ઊડતાં પસાર થાય છે. આકાશ અને પૃથ્વીને કોઈ નિગૂઢ રવ જ પામી રહ્યો છે, ધરતી ખુલ્લી દેખાય છે; પણ છે નહિ. ચારે તરફ ધુમ્મસ વધી રહ્યું છે; આવરી રહ્યું છે, અને પશ્ચિમની ગંધને પાળી રહ્યું છે. મને આશ્ચર્ય થયું કે આખા જગતમાં હજી હાથ વડે ખોદાયા કે આકારાયા વગરનો કોઈ નાનો સરખો ખૂણો, કોઈ કિનારાનો ટુકડો કોઈ ધરતીનો છેડો હશે ખરો? જે કંઈ છે તે બધું જ માનવભાષા, માનવ દૃષ્ટિથી મુદ્રિત છે. આખો શ્વાસ જેવું ખેતરો પરથી કંઈ આવે છે પણ પાણી પ્રવાહી કાદવ અને પ્રસ્વેદથી ભરાયેલા આ મારા ઘરો સુધી પહોંચી શક્યું નથી. અને મને કહેવા જેવું પણ કશું એની પાસે નથી.

અને છતાં દરરોજ મારે જીવવાનું અહીં નહીં, ત્યાં છે તે ત્યારે હું તાંબાવરણો લાંબો થઈ પડું છું—મૃત જેવો.

અનુ૦ : ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા

સૂચના

અનિવાર્ય સંજોગોને કારણે આ અંકમાં સોળ પૃષ્ઠ આપી શકાયાં નથી. આવતા અંકે વધારે પૃષ્ઠ આપવામાં આવશે.

'ઊહાપોહ'ના ત્રીજા વરસનું લવાજમ સવેળા મોકલવા વિનંતી.

Regd No G 753

આવી વરસા, ગગન હરેષા
મયૂર ગહેકે ધરતી મહેકે
કદમ્બ છાયે ગોપી ગાયે
વેણુ વાગે, રાધા ધાયે
આવી વરસા

—અહમ્મદ મુસા
(ઈબ્રાહીમ એમ છત્રીવાલાના સૌજન્યથી)

શાલિક રૂપ એમીએ ચન્દ્ર મુદ્રિકા, ગુજરાતપાગા, વડોદરા-૧ માં છાપીને
કર્યું-૪ અધ્યાપક ફકીર પ્રતાપગંજ વડોદરા ૨ થી પ્રગટ કર્યું

ઉડાપોડ-૨૪

ઊહાપોહ ૨૪

ઑગસ્ટ ૧૯૭૨
વર્ષ ૨ અંક ૧૨

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
ક્યૂ ૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ
વડોદરા ૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, 'વિનોદ',
૨ ધનજી રોડ ગોવાલિયા ટેંક
મુંબઈ-૨૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭ AS

રોકડેથી લવાજમ ભરવાના સ્થળ

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ 'વિનોદ'
૨ ધનજી રોડ, ગોવાલિયા ટેંક
મુંબઈ-૨૬

ગાઈડ બુક સેંટર
જ્યોતિસંઘ ગ્રામ
રિલીફ રોડ
અમદાવાદ ૧

લેખ અથવા અવલોકનના પુસ્તકો સૌ. ઉષા જોષીને સરનામે મોકલવા. વ્યવસ્થા અને સંચાલન અંગેનો સંપૂર્ણ પત્રવ્યવહાર પણ સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

જાહેરખબરના દર
એક પાનના રૂ. ૧૦૦ અંદરનું પૂંઠું રૂ. ૧૫૦ છેલ્લું પૂંઠું રૂ. ૨૦૦
વાર્ષિક લવાજમ રૂ. ૫

'ઊહાપોહ' દર મહિનાની આખરીએ પ્રગટ થાય છે

કે બોઈલ

કાયા તારી રત્નમંજૂષા

૧

દર વરસે આ ઋતુમાં જેમ દરરોજ વરસાદ વરસતો હતો તેમ અત્યારે પણ પડતો હતો, બારીઓ પર વરસાદનાં ટીપાં ખૂબ ઝિલાયેલાં હતાં. જ્યારે ઓલિવ પથારીમાંથી બેઠી થઈ ત્યારે તેણે જોયું કે મિલ્ડ્રેડ વળી પાછી છાપરા પર પોતાનાં ઘુંટણ ઉઘાડા હાથ વડે પકડીને વરસાદમાં રડતી બેઠી હતી.

બારી ખોલીને ઓલિવે કહ્યું: ‘ભગવાનને ખાતર તું અંદર આવતી રહે. ત્યાં એવી રીતે ના બેસ. ચાલ બસ થયું. આવતી રહે.’ કહીને તેણે પોતાનો હાથ બહેનનો હાથ પકડવા લંબાવ્યો. બંને નાઈટગાઉનમાં હતાં. ભીનેવાન કન્યા છાપરા પર હતી અને પીળા વાળવાળી કન્યા શયનખંડની અંદર ઊભી હતી. ‘મિલ્ડ્રેડ, ચાલ આવતી રહે, આપણે નીચે જઈને તાપીએ અને કોરા થઈએ.’

પણ મિલ્ડ્રેડે માત્ર પોતાનું માથું થેડું ઊંચું કર્યું અને જાણે તેની આંખોમાં વેદના હોય એવી રીતે તેની બહેન સામે જોયું. તેની આખોમાંથી આંસુ વહેવા છતાં તે વેદનાની લાગણી ન હતી. કારણ કે તેના ચહેરા પર એવી નિશાની ન હતી; ઘવાયેલા પશુનો કાળો અમાનવીય દેખાવ ત્યાં હતો, તેની આંખો વેદનાગ્રસ્ત, નાની, શંકાસ્પદ અને થકેલી હતી. તેનો નાઈટગાઉન ખૂબ જ પાતળો હતો અને અત્યારે વરસાદથી તેના શરીરને ચોંટી ગયો હતો એટલે તેના સ્તન, તેની સાથળો સ્પષ્ટપણે જોઈ શકાતા હતા. તેના ટૂંકા વાળના ગુંચળા માથા પર છવાયેલા હતા અને તેના ગાલના તથા જડબાના નીચલા ભાગ પર કુમારિકાના ચહેરા પર દેખાય તેવી કાળાશ વિકસી હતી.

'ચાલ હવે, અંદર આવતી રહે.' બારી આગળથી ઑલિવે કહ્યું અને જ્યાં તે વરસાદમાં ભીંજાઈ ત્યારે જાણે એવું લાગ્યું કે છાપરા પર બેસીને કોઈ કાળી આંખોવાળો જિન કોઈ સુંદર કન્યાને તેના રાત્રિપોશાકમાં અવિશ્વાસથી જોઈ રહ્યો છે! ઑલિવ બરાડી ઊઠી :

'એવું કરવાનો તને કશો અધિકાર નથી. જો તું મરણપથારીએ પડી જઈશ તો તારી સંભાળ કેટ સુધી કોણ લેશે? તને બીજા કોઈનો વિચાર આવતો જ નથી. અહીં હું ઠરી જઉં છું, મને શરદી લાગી જશે.'

મિલ્ડ્રેડ બોલી : 'મને ઠંડી નથી લાગતી.' ધવાયેલા પશુની કાળી આંખોએ ઑલિવ સામે જોયું, અને તેણે પોતાના ઘૂંટણ વધુ નજીક આણ્યા. તેની ધ્રૂજતી કાયા, તેના ધ્રૂજતા રોમવાળા કાળા હાથ, વરસાદથી ભીંજાયેલી સાથળોનો ધ્રૂજતો આકાર જોઈ શકાતાં હતાં.

હાથ ઘસીને ગરમાવો મેળવવાનો પ્રયત્ન કરતાં ઑલિવે કહ્યું : 'હું બાપાને બોલાવી લાવું છું. ડૉ. પિબોડીને બોલાવવા હમણાં જ જઉં છું.'

મિલ્ડ્રેડે ફરી પોતાનું માથું હાથ પર ઢાળી દીધું અને તેણે ઉત્તર આપ્યો નહીં. ઑલિવ દોડતી દોડતી નાના મકાનમાં ગઈ. રસોડું હૂંફાળું હતું, સગડીમાં દેવતા સળગતો હતો, ઑલિવ અંદર દોડી ગઈ, અને લિનોલિયમની ફરસબંધી પર ઉઘાડા પગ મૂકીને ધ્રૂજતી ઊભી રહી. તેનો બાપ રસોડામાં નાસ્તો કરતો હતો અને મા સ્ટવ પર મૂકેલી કિટલીમાંથી ગરમ પાણી કાઢીને ચાદાનીમાં રેડી રહી હતી.

'મિલ્ડ્રેડ પાછી છાપરા પર જતી રહી.' હથેળીઓથી પોતાના હાથ ઘસતાં ઘસતાં તેણે કહ્યું. તેનું મો વરસાદને લીધે ભિંજાયેલું હતું અને તેના ઓળ્યા વગરના માથામાં હજુ વરસાદના ટીપાં ઝિલાયેલાં હતાં.

'અરે ભગવાન!' કિટલી નીચે મૂકતાં મા બોલી અને બંને ઑલિવ પાછળ દોડયાં, તેની માના નાના હાથ કાંડામાંથી ધ્રૂજતા હતા અને તેના બાપની મૂછો પર ઈંડાનાં કણ હતા.

બારી આગળ ઊભા રહીને વરસાદમાં બેઠેલી દીકરીને જોઈને બાપે કહ્યું: 'મિલ્ડ્રેડ, ચાલ આવતી રહે. ચાલ અમારી પાસે આવતી રહે, બહુ ડાહી છોકરી છે તું તો.' તેના વાળ ભૂખરા હતા, પણ તેની મૂછમાં શિયાળની પૂંછડીમાં હોય તેના જેવો ચોકલેટી રંગ દેખાતો હતો. તેણે હજી ખમીસમાં કૉલર પહેર્યો ન હતો, તેના પટ્ટાવાળા ખમીસના ગળા આગળ સોનેરી બટન હતું. તેની નિસ્તેજ અને નિર્દોષ ભૂરાશવાળી આંખો દીકરીની સામે તાકી રહી હતી.

'ચાલ, તારા બાપ પાસે આવતી રહે. લાડલી, આવી રીતે ન વર્તાય.'

મા બોલી તેની આખી ગરદન ધ્રૂજતી હતી.

ઓલિવ ધીરજ ખોઈ નાખીને બારી સામે જોતાં બોલી : ' હું ડૉ. પિબોડીને બોલાવવા જઉં છું. ' પણ મિલ્ડ્રેડે તેનું માથું ઊંચું ન કર્યું. ઓલિવે મોજાં સુંવાળા અને કેંક ભરાવદાર પગ પર ચઢાવ્યા, ઘુંટણે તો ગમે તેમ ચઢાવી નાખ્યા. નીચે ઊતરીને તેણે કપડાં બદલ્યાં, રેઈનકોટ પહેર્યો અને દરવાજા તરફ દોડી. એ વિસ્તારનું દરેક મકાન એક સરખું હતું, દરેકના ઘરના આગલા બારણાથી તે સાંકડી શેરી સુધી એક સરખો બગીચો જોવા મળતો હતો. ડૉ. પિબોડીનું મકાન બીજી બાજુએ ચારે બાજુથી ખુલ્લું અને આજુબાજુ ઝાડવાંવાળું હતું. તેઓ સહેજ પણ રોકાયા નહિ અને સાઈઠ વરસના હોવા છતાં ઓલિવ દોડતી હતી એટલી જ ઝડપે શેરીમાં થઈને મિલ્ડ્રેડ જે છાપરા પર બેઠી હતી ત્યાં પહોંચી ગયા, એ છાપરા પરથી પાછલો ભાગ દેખાતો હતો.

બારી આગળ ઊભેલા બીજા કુટુમ્બીઓ સાથે ઊભા રહીને તેમણે કહ્યું : ' મિલ્ડ્રેડ, હું જાણું છું કે તું અમને આનન્દિત કરવા માગે છે. તું બહુ ડાહી થવા માગે છે, નહિ ? એટલે તું અમને સુખી રાખવા માગે છે. તો ચાલ હવે વરસાદમાંથી અહીં આવતી રહે. '

મિલ્ડ્રેડે અવાજની દિશામાં જોયું, તેણે માથું થોડું ઊંચું કર્યું, અને જેવી રીતે કૂતરો પોતાના ઓળખીતાની સિસોટી સાંભળીને કરે તેમ તેણે એક તરફ ડોક લંબાવી પણ તે નીચે આવવા માગતી ન હતી.

' મને અહીં ઠીક લાગે છે. ' વરસતા વરસાદમાં ભીંજાતા મોંએ તે બોલી. તેની ગરદન પુરુષની જેમ ટૂંકી, મજબૂત અને પહોળી હતી, તે બોલતી ત્યારે તેની હડપચીમાં ખાડા પડતા હતા. 'તમે ગમે તે કહો પણ મને ઠંડી લાગતી નથી. અત્યારની જેમ બીજી બધી વસ્તુઓ વિશે વિચારવાનો મને સમય મળતો નથી. જ્યારે પથારીમાં સૂઈ જઉં છું ત્યારે મને ગરમી લાગે છે. ઓરડામાં પુરાઈ જઉં છું ત્યારે જેવી માંદલી લાગું છું તેવી અત્યારે આ ખુલ્લામાં લાગતી નથી, '

પુરુષના જેવા ચહેરામાં ઉપસેલી આંખો કહેવા લાગી. ' ડૉ. પિબોડી મને મને બચાવો. ' કાળી અવિશ્વાસવાળી આંખોએ પૂછ્યું: 'મારામાં આગ સળગાવવા થોડા શબ્દો રહેવા દો, પછી તે ભલે ગૂંગળાઈ જાય, ખત્મ થઈ જાય. '

ડૉ. પિબોડીએ કહ્યું : ' તારા મા-બાપ સામે જો. તારે લીધે તેમને કેટલી બધી ચિન્તા થાય છે. હવે પછી આવું બધું તું નહીં કરે એમ શા માટે નક્કી કરતી નથી ? મિલ્ડ્રેડ, જો તું આમ વર્તવાનું છોડી દે તો એ

બધા કેટલા ખુશ થશે એનેા વિચાર તેા કર. સુખી થવા માટે તેમની પાસે બધું છે, તારી પાસે પણ છે. સારી એવી તંદુરસ્તી, નેાકરી અને રહેવા માટે ઘર.' ડૉ. પિબેાડી બારી આગળ ઊભા હતા. પતરાની ધાર તરફ પેાતાના જેફ હાથ લંબાવેલા હતા. તેમણે એકધારા અવાજમાં આરેાગ્ય અને સુખ, સ્વસ્થતા અને પ્રેમની વાતેા કરી. જાણે એમના એ સ્વસ્થ શબ્દોનેા અવાજ મિલ્ડ્રેડને પતરા પરથી પાછેા લઈ આવવાનેા ન હેાય! તેમણે કહ્યું: "મિલ્ડ્રેડ પાછી આવી જા. બેટા, તું ત્યાં ઠરી જઈશ. તારા વિશે અમને ખેાટેા ખ્યાલ બંધાવવાનેા પ્રયત્ન ન કર. અમને તારે છેતરવા ન જોઈએ. ચાલ, હવે ડાહી બની જા અને અહીં આવતી રહે.'

પેાતાની કાળી, સખત, પ્રાણી જેવી આંખેામાં અવિશ્વાસ આણીને તે બેાલીઃ 'હું છેતરવાનેા પ્રયત્ન નથી કરતી. હું કેાઈને છેતરતી નથી. માત્ર હું છેાકરી નથી એવું મને લાગે છે. મને કંઈક થઈ રહ્યું છે એમ લાગે છે. હવે હું છેાકરી છું એમ મને લાગતું નથી.'

ડૉ. પિબેાડીએ કહ્યું: 'હા, તું છેાકરી જ છે.' તેમણે તેના માબાપ સામે જોયું, સહાનુભૂતિપૂર્વક ડેાકું હલાવીને તે બેાલ્યા: 'મિલ્ડ્રેડ, ચાલ બસ થયું. તું નીચે આવતી રહે અને અમે તને હૂંફાળી કરીને સારી કરીશું. હું તને ગરમ પીણું પીવડાવીશ. જેથી તું નિરાંતે થેાડી વાર માટે ઊંઘી જઈશ." તેમના અવાજમાં હળવાશ હતી.

'ના. મારે અહીં જ રહેવું છે.' માથું પાછા ઉચાડા ધ્રૂજતા હાથ પર નાંખી દેતાં તે બેાલી. પક્ષીઓનાં સ્થળાંતરનેા એ સમય હતેા, વરસાદમાં તેમને ઊડતા જોઈ શકાતા હતા. એક યા બીજા પ્રકારના નાનાં કાળા પંખીઓ છાપરાં પર થઈને ઝડપથી પાંખેા વીંઝતા પસાર થતાં હતાં. તેઓ જાણે કુતૂહલથી પ્રેરાઈને પાછલા બગીચાઓમાં થઈને લંબાયેલા વીજળીના તાર પર બેઠા; અને હવે પાછલા મકાનેાની બારીઓ આગળ તમાશેા જોનારા ભેગા થયા. આ કુટુંબના સભ્યેા તેમના પડેાશીઓના ખમીસની બાયેા કે ગાઉનની પટ્ટીઓ જોઈ શકતા હતા; કશાક સંકેાચપૂર્વક તેઓ તેમના રસેાડાના પડદા પાછળ કે પાછલા ઓરડાની બારીઓ આગળથી નાઈટગાઉન પહેરીને વરસાદમાં ભીંજાતી બેઠેલી મિલ્ડ્રેડને જેાતા હતા.

થેાડી વારમાં મિલ્ડ્રેડના બાપને તેા કામ પર જવાનું થયું, ડૉ. પિબેાડી પેાલિસ સ્ટેશને ફેાન કરી સિપાઈને બેાલાવવા ગયા. આની પહેલાં જ્યારે મિલ્ડ્રેડે ડાઈનીંગરૂમમાં ધાબળા સળગાવેલા ત્યારે બંબાવાળાઓને બેાલાવવા પડેલા. તેની માએ બારી

આગળ ઊભી રહી ધીમા અવાજે પ્રેમપૂર્વક ગૂંજતા ગૂંજતા મિલ્ડ્રેડ સાથે વાત કરી પણ કશો જવાબ મળ્યો નહીં.

'એને એકલીને મરવા દે ને!' સિપાઈઓ આવે તે પહેલાં શયનખંડમાં જઈને કપડાં પહેરતાં ઓલિવે ક્રોધે ભરાઈને કહ્યું. તેણે પોતાના મૃદુ, ઉજળા, સફરજન જેવા માંસલ શરીર પર વસ્ત્ર પહેર્યું અને જલદી મોજાં પણ પહેર્યાં. પોતાના ઉઘાડા ખભા પરથી આડું જોતાં તેણે કહ્યું : 'જાણી જોઈને તે આમ કરે છે.' પડોશીઓ તેમના મકાનમાં રહ્યા રહ્યા છાપરા પરનું આ દૃશ્ય જુએ એ તેનાથી સહન થયું નહીં : 'તેને શરમ આવવી જોઈએ.' તે બોલી. કયો સિપાઈ આવશે એના વિચારમાં તે પડી. જલદીથી તેણે માથું ઓળી લીધું અને વાળ પાછળથી બાંધી લીધા. પછી કથ્થઈ રંગનું ગરમ વસ્ત્ર પહેરી લીધું. સામે અરીસામાં તેનો ચહેરો ગોળ અને આકર્ષક લાગતો હતો, કાળજીપૂર્વક તેણે લોચ લગાવ્યો. કટાણું મોં કરીને તેણે માને કહ્યું : 'તેને શરમ આવવી જોઈએ. ત્યાં રહીને પોતાના પગ-આખા શરીરનું પ્રદર્શન કરી રહી છે.' અરીસા સામે ઊભા રહીને માથું ઓળતાં તે ખૂબ સ્વાસ્થ્યભરી, સુડોળ અને પવિત્ર દેખાતી હતી. પહેરેલાં કપડાંમાં તેની પીઠ પહોળી અને સુંવાળી લાગતી હતી.

બારી આગળથી નજર ખસેડીને માએ નાની આંખો ઓલિવ સામે માંડી : 'ગઈ કાલે મેં છાપાંમાં એક કવિતા વાંચી હતી.' એટલું કહીને તેના નાના ઉપસેલા હાથ ભેગા કરતી તે બોલી. 'કદાચ એ કવિતા સાંભળીને એની અક્કલ ઠેકાણે આવે. ઓલિવ, જા દોડીને મને છાપું લાવી આપ. શું કરવું તેની મને ખબર પડતી નથી.' માએ ભૂરો પોશાક પહેર્યો હતો. ચશ્મા નાકની દાંડી પર હતા. ઓલિવે જ્યારે છાપું લાવી આપ્યું ત્યારે તે બારીની ધારને અઢેલીને છાપરા પર બેઠેલી મિલ્ડ્રેડને મોટેથી કવિતા વાંચી સંભળાવવા લાગી. તે બોલી : "મિલ્ડ્રેડ, લાડલી. આ સાંભળ. આની પંક્તિઓ આ પ્રમાણે છે : 'કાયા તારી રત્નમંજૂષા; હીરા માણેક સુવર્ણ કરતાંય વધુ કીમતી.' મિલ્ડ્રેડ, કાયા સુન્દર છે નહીં?' ઓલિવ બારી તરફ પીઠ કરીને ઊભા રહીને ગુસ્સામાં ને ગુસ્સામાં બુટની દોરી બાંધતી હતી. માનો અવાજ પાછો સંભળાતો લાગ્યો. 'એને અસદ્‌થી રક્ષો. કશુંય દૂષિત તેને સ્પર્શે નહીં, મેશ કે કોલસાની રજ પણ તેને લાગવા ન દેવી. કાયા તારી રત્નમંજૂષા. રત્ન છે તારો આત્મા.' તેની માનો અવાજ ગૂંજતો હતો; અને ખંધાઈપૂર્વક પોતાની બારીઓમાં આ બધું જોતા પડોશીઓને તે જોઈ શકતી હતી.

માએ છાપું નીચે મૂકી દીધું, તેના ચશ્માની નીચે આંસુ ઝિલાયેલા હતાં. તે બોલી: "એનો અર્થ એવો કે આ બધા અજાણ્યા લોકોની આગળ તારે તારા શરીરનું પ્રદર્શન કરવું ન જોઈએ. તારા શરીર પર એકે વસ્ત્ર નથી એટલે તારે એમને આ શરીર દેખાડવું જ ન જોઈએ."

તેનો શ્વાસોચ્છ્વાસ ધીમે ધીમે સંભળાવા લાગ્યો અને ત્યાં એકાએક વરસાદની ગટરની પેલી બાજુએ સિપાઈનું માથું દેખાયું. વરસાદની ગટરની પાર તેની હેલમેટ અને ચહેરો દેખાયા; તેના રેઈનકોટ અને ખભાનો ઉપલો ભાગ દેખાયા. તે નિસરણી ઉપર ઊભો રહીને હુકમની રાહ જોતો હતો. ડૉ. પિઓડી અને બીજો સિપાઈ ઘંટડી વગાડયા વિના દાદર ચડી ગયા અને શયનખંડમા આવી પહોચ્યા. ઓલિવે જોયું કે સિપાઈ યુવાન હતો અને તેણે ઉતાવળે અરીસામાં પોતાનું પ્રતિબિમ્બ જોઈ લીધું.

ડૉ. પિઓડીએ બારીમાથી પૂછ્યું, 'મિલ્ડ્રેડ.' પણ તેણે કશો ઉત્તર આપ્યો નહી: 'તને અંદર આવવાનુ અને કપડાં પહેરવાનું સમજાવવા માટે હુ કેટલાક મિત્રોને લઈ આવ્યો છું. પણ મને ખાત્રી છે કે કશી ધમાલ કર્યા વિના તું અંદર આવી જઈશ.'

પણ થોડી વારમાં યુવાન સિપાઈને બારીમાંથી અંદર જઈને મિલ્ડ્રેડ બેઠી હતી ત્યાં જવા વરસાદમાં પલળીતા પલળતા રસ્તો કરવો પડયો.

'જો એ ધાર પરથી કૂદવા જાય તો પકડી લેજે.' નિસરણી પર રાહ જોઈને ઊભેલા બીજા સિપાઈને તેણે કહ્યુ. બીજો સિપાઈ પાણીના ભૂંગળાને પકડીને ઊભો હતો અને તેણે માથું હલાવ્યું. યુવાન સિપાઈ બેઠેલી છોકરી તરફ સાવધાનીથી સરકયો અને જે જોવો આ ભીનેવાન, વિચિત્ર અમ-નવીન પ્રાણી પાસે આવ્યો કે તેના હૃદયમાં એક પ્રકારની ઉત્તજના છવાઈ ગઈ. મિલ્ડ્રેડના પાતળા સફેદ નાઈટ-ગાઉનમાથી તેની કાયા અને જ્યાં વસ્ત્ર કાયાને ચોંટી ગયું હતું ત્યાં આગળનો રંગ સુદ્ધા તે સ્પષ્ટ જોઈ શકતો હતો.

હવે બધા પાડોશીઓ તેમની પાછલી ઉઘાડી બારીઓમાથી આ બધું જોઈ રહ્યા હતા અને મિલ્ડ્રેડ અને પતરાની ધાર વચ્ચેના ઢોળાવ પર જ્યાં સિપાઈ જઈ પહોચ્યો ત્યારે કેટલાક હસવા લાગ્યા. વરસાદથી ભિંજાયેલા સળિયા પકડીને બેસવા જેટલી જ જગા હતી.

પહેરેલા રેઈનકોટે ત્યા તે બેઠો અને બોલ્યો: 'ચાલ બેન, એવી રીતે બેસવાથી તું ઠરી જઈશ. તને એવું કરવું ગમતું નથી એ તને ખબર છે.'

મિલ્ડ્રેડ પોતાના હાથમાં મોં છુપાવીને બેઠી હતી અને વરસાદ તો ઝડીઓ પર ઝડીઓ વરસાવતો હતો

અને તેના શરીરની એકેએક રેખામાં, નિરાવૃત્ત કાળા નિમવાળા હાથમાં, તેના પગની આકૃતિમા એક પ્રકારની ભયંકર શક્તિ હતી, તે શક્તિએ તેને અસ્વસ્થ અને ઉત્તેજિત કરી મૂક્યો. આમ છતાં જો પોતાના હાથે તેને સ્પર્શવી પડશે તો તેને કૈંક થઈ જશે એવું તેને લાગ્યું.

ડૉ. પિબોડીએ વરસાદમાં ડોકાઈને કહ્યું : "અહીં બારી સુધી આવવામાં તેને મદદ કર.' યુવાન સિપાઈ ઊભો થયો અને મિલ્ડ્રેડ તરફ સરક્યો, પોતાની આંગળીઓ તેના નાનકડા અચકાતા હાથ નીચે મૂકી. ત્વચા ઠંડી અને ભીની હતી, તેને લાગ્યું કે તેનો આત્મા તેનામાં ઘૂમવા લાગ્યો છે અને છતાં મિલ્ડ્રેડ તેને માટે અદ્ભુત અપરિચિત અને અસહ્ય પદાર્થ લાગતી હતી.

'ચાલ બેન, આવતી રહે.' ખોખરા સાદે તેણે કહ્યું અને એકે શબ્દ બોલ્યા વિના તે ઊભી થઈ અને છાપરા પર તેની સાથે ચાલી અને બારીમાં અંદર પેઠી. ને શયનખંડની વચ્ચે ઊભા રહીને વેદનાગ્રસ્ત અવાજે તે બોલી. (ડૉ. પિબોડી, ડૉ. પિબોડી મારા ચહેરા પર છલકાતાં રેતીનાં મોજાં-માંથી અને મારી કમરની ભારેખમતામાંથી મને બચાવો, હું એમાંથી છૂટી શકતી નથી.') એની ચકોર આંખોમાં આમાંનું કશું દેખાયું નહીં, તેના શરીર પરથી વરસાદનાં ટીપાં પડતાં હતાં. વારાફરતી તેણે દરેકની સામે અવિશ્વાસથી જોઈ લીધું, પોતાની મા-બહેન-ડૉક્ટર-સિપાઈ જાણે જ્યાં સુધી તે જીવશે ત્યાં સુધી તેમને સમજી શકવાની જ નથી.

૨

બપોરે વરસાદ વરસતો બંધ થઈ ગયો, પણ ઓલિવ અને મિલ્ડ્રેડ ઘરમાંથી બહાર નીકળતી વખતે રેઈનકોટ લઈને નીકળ્યાં. પગથી પાસે ડૉ. પિબોડીની કાર ઊભી હતી. ચારે બાજુએ પડદા નાખેલા હતા અને ઉપર હુડ ચડાવેલો હતો; ડૉક્ટર બપોરે બહાર નીકળી શકતા ન હતા એટલે ડૉક્ટરનો ભત્રીજો ડ્રાઈવરની જગ્યાએ બેઠેલો. તેની બાજુમાં તેનો જવાબદારીના ભાનવાળો જુવાન મિત્ર-કેમિસ્ટનો પુત્ર-બેઠો હતો. ડૉક્ટરે તેને પણ સાથે જવા કહ્યું હતું. છોક-રીઓ જ્યાં નાનકડા દરવાજા પાસે આવી કે સાદો પોશાક પહેરેલો સિપાઈ પાછલી સીટ પરથી ઊભો થયો અને તેમને માટે તેણે દરવાજો ઉઘાડી આપ્યો.

'મિલ્ડ્રેડને બપોરે ફરવાની ખૂબ મજા આવશે.' યુવાન સિપાઈ સામે ટગરટગર જોતાં ઓલિવ બોલી. ઓલિવને અંદર બેસાડતા તેના ગરદન અને કાન આગળ સુરખિ છવાઈ ગઈ. આગલી બેઠક પર બેઠેલા બે યુવાનોએ તેમની હેટ ઊંચી કરીને સ્વાગત કર્યું. 'અમે મિલ્ડ્રેડને કહેતા હતા કે તમે અમને ફરવાનું કહ્યું એ તમારી સજ્જનતા સૂચવે છે.' તે

આમ બોલી અને ઉઘાડા દરવાજામાંથી બહાર ઊભા રહીને માથું બીજી દિશામા રાખીને ઊભેલી મિલ્ડ્રેડ સામે તેણે જોયુ,

'મારે નથી જવુ.' કોઈ ન સાભળે એવી રીતે મિલ્ડ્રેડ બોલી.

'હા, તારે આવવું છે.' કહીને તે યુવાનો તરફ સ્વસ્થતાથી જોઈને હસી, અને વળી બોલી: ' મિલ્ડ્રડ, આપણે થોડુ ફરવા જઈએ છીએ આપણે એ સિવાય કંઈ કરવાના નથી એની તને ખબર છે.'

ડૉક્ટરના ભત્રીજાએ સિપાઈ સામે જોઈને કહ્યુ 'ફેગાર્ટી, તુ મિલ્ડ્રડને અદર બેસાડવામા મદદ કર.' મા બેઠકખડના છજામા ઊભી રહીને તેમને જોતી હતી, તેના ચહેરા પર તેણે આડો રૂમાલ રાખ્યો હતો. યુવાન સિપાઈ મિલ્ડ્રડને અદર બેસાડીને તેની પાછળ તે પણ કારમા બેઠો, તેણે દરવાજો વાસ્યો એ બધું તેણે જોયુ. જ્યારે શેરી આગળથી કાર પસાર થઈ ત્યારે તેણે રૂમાલ હલાવ્યો અને તેની આંખોમાથી આસુ ટપકવા પણ કારમાથી કોઈએ પીળા ધૂંધળા કાચમાથી તેના તરફ જોયુ નહી.

મિલ્ડ્રડ બોલી: 'મારે નથી જવું.' તેના માથા પર સફેદ ફેલ્ટ હેટ હતી. તેના વાળ ભરાવદાર કાળા હતા. તેનુ નાક નાનુ અને ચહેરામા દબાયેલુ લાગતુ હતુ, તેના ગાલ મીણ જેવા સફેદ હતા. પોતાના પગ વચ્ચે હાથ દબાવીને તે બેઠી હતી.

બીજી બાજુએ કથ્થઈ સાદા સૂટમા બેઠેલા યુવાન સિપાઈની સામે જોઈને ઑલિવે કહ્યુ, 'અરે, તુ તો બહુ મજાની અત્યારે અહીં લાગે છે. આપણને અત્યારે બહાર ફરવા આ લોકો લઈ જાય છે એ કેટલી સારી વાત કહેવાય, નહિ મિલ્ડ્રેડ?' તેણે પોતાની માદક, ભૂરી, પહોળી આંખો યુવાન સિપાઈ સામે નચાવવા માંડી.

'તમે મને ક્યા લઈ જાઓ તેની મને ખબર છે.' મિલ્ડ્રેડ બોલી. કારે ગલીનો વળાંક વટાવ્યો અને હાઇવે પરથી પૂરઝડપે તે પસાર થવા લાગી.

પાછળ જોઈને ડૉક્ટરનો ભત્રીજો બોલ્યો. 'અમે તને થોડેક ફરવા લઈ જઈએ છીએ. તારે મૃત્યુપર્યંત હસમુખા રહેવુ જોઈએ.'

તેણે ઑલિવ સામે જોઈને આંખ મીચકારી, ઑલિવે તેની સામે જોઈને તરત જ હસી દીધુ.

કેમિસ્ટનો દીકરો બોલ્યો: 'તારે માત્ર નિરાંતે અઢેલીને બેસવાનુ અને ચિંતા છોડી દેવાની.'

મિલ્ડ્રડે કહ્યું: 'મારે ત્યા જવું નથી.' હાથ પગ વચ્ચે દબાવીને તે બેઠી હતી. તેની આંખો મેલીઘેલી, ફાટેલી કાર્પેટ પર હતી. સિપાઈ અદબ વાળીને બેઠો હતો, અને તેનુ મો મિલ્ડ્રેડથી બીજી તરફ હતું, અપાર દર્શી કાચમા તેણે પોતાની આંખો ફેરવી રાખી હતી. પાચે ય જણ પડદાવાળી ગૂંગળાવતી કારમા હોવાને લીધે

છોકરીઓના રબરના કોટની વાસ હવામાં ધીમે ધીમે ભળવા માંડી હતી.

'તું જોજે ને ? છેવટે બધું જ ઠીક થવાનું છે. ' ઓલિવે કહ્યું. તે આનંદથી હળવી બનીને આગળ બેઠેલા યુવાનોના માથા અને ખભા સામે જોવા લાગી પછી બાજુએ બેઠેલા યુવાનોના માથા અને ખભા સામે જોવા લાગી અને પછી બાજુએ બેઠેલા યુવાન સિપાઈની સામે જોયું. 'મિ. ફોગાર્ટી, મિલ્ડ્રેડ બહુ સારી છોકરી છે. કેમ ખરું ને ?' તેણે પૂછ્યું.

યુવાન સિપાઈએ કહ્યું : 'હા.' પછી તેનો અવાજ તેના ગળામાં જ સમાઈ ગયો.

'હું ત્યાં જવા માગતી નથી.' મિલ્ડ્રેડે કહ્યું. તેના શરીરનો સ્પર્શ સિપાઈ અનુભવી શકતો હતો. ધ્રૂજતી ખખડી ગયેલી કારમાં તેમની સાથળો એક-બીજા સાથે ઘસાતી હતી, તેમનાં ઘૂંટણ, પગ દૂર દૂર હતા અને સિપાઈ ધૂંધળા પીળા કાચમાંથી વિચિત્ર બપોર જોઈ રહ્યો હતો. તેની ગુપ્ત કાયાની શક્તિથી તેનું હૃદય વલોવાઈ જતું હતું. જો તેની પડખે અત્યાર સુધી બેઠેલી સ્ત્રીઓમાં તે સૌથી વધુ સુન્દર સ્ત્રી હોત તો તેના પ્રત્યે તેનો પ્રેમ અદમ્ય, ઉદ્દણ્ડ હોત પણ જ્યારે તેની દૃષ્ટિ મિલ્ડ્રેડના ચહેરા પર પડતી ત્યારે તેને કંઈ જ સૌન્દર્ય દેખાતું ન હતું; માત્ર તેનું યૌવન અને તેના ચિત્ત કે શરીરમાં કશીક વિકૃતિ તેને દેખાતી હતી.

પાછું ફરીને અને ઓલિવ સામે જોઈને મિલ્ડ્રેડ સામે હસતાં ડૉકટરના ભત્રીજો બોલ્યો :

'અમે તને ક્યાંય નથી લઈ જતા. તું માત્ર અમારા પર વિશ્વાસ રાખ, કોઈ જાતની મુશ્કેલી તને નહીં પડે.'

'મને લાગે છે કે આ બપોરે આ રીતે ફરવા લઈ જવા માટે મિલ્ડ્રેડે તમારો આભાર માનવો જોઈએ.' ઓલિવે કહ્યું અને પોતાની બહેનની સામે જોતાં જોતાં સિપાઈ સામે જોયું. એકાએક મિલ્ડ્રેડે પોતાની ડોક ફેરવી અને નાની, કાળી ચકોર આંખોથી ઓલિવ સામે જોયું.

'ના, ના, મને ત્યાં ના લઈ જઈશ. ના લઈ જઈશ.' ઉતાવળે તે બોલી. તેના બે હાથ ઘૂંટણ વચ્ચે દબાયેલા હતા. 'એવું ન કરીશ, મારી સાથે એમ ન વર્તીશ.'

કેમિસ્ટનો દીકરો બોલ્યો : 'ચાલ હવે મિલ્ડ્રેડ,' પોતાની બેઠક પરથી તે અડધો ફરી ગયો અને મિલ્ડ્રેડ સામે તેણે જોયું, 'જો, અમે બધા તારા મિત્રો છે. તું મને, કિંડમને, તારી બાજુમાં બેઠેલા જિમ ફોગાર્ટીને ઓળખે છે. અમે તને કશી ઈજા પહોંચાડવાના નથી.'

મિલ્ડ્રેડ ધીમા સાદે ઉતાવળે બોલી : 'ના, મને ત્યાં ન લઈ જાઓ.' તેણે પોતાની નાની અમાનવીય આંખોથી કેમિસ્ટના દીકરા સામે જોયું, પછી

હાકનાર સામે જોયું અને પછી તેણે અદબ વાળીને તેની બાજુમા બેઠેલા સિપાઈ સામે જોયુ 'મહેરબાની કરીને મને ત્યા ન લઈ જાઓ ' તેણે કહ્યુ.

રસ્તો હવે સરોવરની ધાર પર થઈને જતો હતો અને વાડશીલ્ડના કાચમાથી શાંત અને પહોળા પથરાયેલા, કાળા અને સ્થિર પાણી દરિયાના ઊંડા પાણી હોય એવા પાણી તેઓ જોઈ શકતા હતા સિપાઈ મિલ્ડ્રેડ સામે જોવાની હિંમત કરી શકતો ન હતો એ પોતાની બાજુમા બેઠેલી ઠોકરીના લાબા કાળા બુટની પાસે કાર્પેટ પર પોતાના બુટના અંગુઠા સામે જોતો બેસી રહ્યો. તેનુ હૃદય આવેગથી ફાટી પડે એટલી બધી તે નજીક બેઠી હતી, પણ જ્યા તેણે તેની સામે જોયુ ત્યા એને લાગ્યુ કે પુરુષને આકર્ષવા તેનામા કશુ ન હતુ, તેના સફેદ, ચપટા નાકમા કશુ જ આકર્ષણ ન હતુ, સખત, ભરાવદાર પૌરુષી ગરદનમા પણ કશુ આકર્ષણ ન હતુ.

કારમા મુસાફરી કરતા એક કલાક થઈ ગયો હતો, ડૉકટરના ભત્રીજાએ પાછળ ફરીને ઑલિવ સામે સૂચક રીતે જોયુ. તે બોલ્યો, 'હવે બહુ વાર નહિ લાગે.'

એના અવાજથી મિલ્ડ્રેડ જાણે ઝબકીને જાગી અને રેઈનકોટમા લપાયેલી તેની સાથળ સિપાઈના પગ સાથે ભીંસાઈ.

તે બોલી 'ના, મારે ત્યા જવુ નથી ' પગ પર હાથ મૂકીને બેઠેલી ઑલિવ કેમિસ્ટના દીકરા સામે જોઈને હસી તે બોલી 'ચાલો, એકાદ ગીત થઈ જાય ' તેણે સિપાઈ સામે જોયુ અને કહ્યુ 'મિ. ગેગાર્ટી, મને ખાત્રી છે કે તમને સારુ ગાતા આવડે છે.'

'હુ કદી ગાતો નથી ગાઈ શકતો નથી ' સિપાઈએ કહ્યુ અને તેના કર્ણમૂળમા રતાશ વ્યાપી ગઈ.

ઑલિવ હસતા હસતા બોલી 'ના ના, મને ખાત્રી છે. તમે સરસ ગાઓ છો જ. હુ હમેશા માનુ છે કે સારા ગીતને લીધે સમય બહુ જલદીથી પસાર થઈ જાય છે.'

'અરે કોઈ પણ ગીત તો ગાઈ શકે.' કેમિસ્ટનો દીકરો બોલ્યો. તેઓ હવે નિર્જન વિસ્તાર વટાવીને શહેરમા આવ્યા

'આ સ્લીકોમ આવી ગયુ.' ડૉકટરનો ભત્રીજો બોલ્યો, અને મિલ્ડ્રેડ બોલી ઊઠી 'ના, ઑલિવ, ના, મારી સાથે એમ ન વરત.' અંધારુ છવાવા આવ્યુ હતુ અને શહેરની ગલીઓમાના કેટલાક મકાનોની બારીઓમાથી અજવાળુ આવતુ હતું.

'નાતાલની તૈયારી કરો.' પથરા પર થઈને ખખડતી જતી કારના અવાજમા ડૉકટરનો ભત્રીજો બોલ્યો. સ્ટેશનરીની અને રમકડાની દુકાનોમા લાલ લીલા કાગ

ળના હાર, પાતળા ચળકતા કાગળની ઝૂલો લટકતી હતી. થોડીક જ વારમાં તેઓ શહેર અને બીજી બાજુની ટેકરીનો ઢોળાવ વટાવી ગયા અને મિલ્ડ્રેડ બોલી :

'ના, મારી સાથે આમ ન વર્તો.' તેનો અવાજ ઊંડાણમાંથી તેમના તરફ આવતો હતો હળવો અને ઉષ્માહીન. તેના અવાજમાં કશી જ વિનંતી કે નિરાશા ન હતી. ડૉક્ટરના ભત્રીજાએ આગળ ઝૂકીને કારની બત્તીઓ સળગાવી; રસ્તાની એક બાજુ ઝાડી હતી અને જાણે સૂર્યપ્રકાશથી છલકાઈ ગઈ હોય એવી લીલી થઈ ગઈ હતી.

'હવે આપણે પાસે આવી ગયા છીએ.' કેમિસ્ટનો દીકરો શ્વાસ થંભાવીને બોલ્યો; અને દરવાજા આગળનો વળાંક વટાવવા તેણે કાર ધીમી પાડી. પછી તેઓ ખાનગી રોડ પર કાર ચલાવવા લાગ્યા અને તેમણે અંધકાર અને વૃક્ષોથી વીંટળાયેલ મકાનની પ્રકાશિત બારીઓ જોઈ. ઓલિવે રેઈનકોટના ખિસ્સામાંથી હાથમોજાં કાઢીને હાથ પર ચઢાવી દીધા.

તેણે ઉતાવળે મિલ્ડ્રેડને કહ્યું : 'ચાલ, તારી હેટ સીધી કરી લે.'

મકાનના પગથિયા આગળ કાર થોભી. બારીઓ સળિયાવાળી હતી અને સફેદ પોષાકવાળા નોકરે તેમને માટે દરવાજો ખોલ્યો.

૩

મિલ્ડ્રેડ માટે જ્યારે તેમણે બધી ગોઠવણ કરી લીધી ત્યારે સાંજના સાત વાગ્યા હતા. એક મોટા ખંડમાં મિલ્ડ્રેડને ખુરશી પર બેસાડીને તેઓએ તેની વિદાય લીધી અને બહાર જઈને ફરી કારમાં બેઠા અને કાર હંકારી.

કાર હંકારતા ડૉક્ટરનો ભત્રીજો બોલ્યો, 'છેવટે બધું જ આસાનીથી પતી ગયું.' ઓલિવે કહ્યું 'તે બકરી જેવી દયામણી હતી નહિ?' હવે તે સિપાઈ સાથે પાછલી બેઠક પર એકલી બેઠી હતી. તે તેનાથી દૂર બીજા ખૂણામાં બેઠો હતો. તે એનો આકાર સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકતી હતી. ટટાર બેસીને અદમ્ય વાળાને કારની ગતિની સાથે ઝૂલતો તે બેઠો હતો.

કેમિસ્ટનો દીકરો બોલ્યો, "જે રીતે આ બધું પતી ગયું તે જોતાં આપણે પાડ માનવો જોઈએ. જ્યારે હું વેસ્ટનના ભાઈ સાથે ગયો હતો ત્યારે અમારે ચાર જણાએ થઈને એને પકડી રાખવો પડયો હતો. હવે પછી એ શું કરવાનો છે એની તમને ખબર પડે જ નહિ. પણ એ તો યુદ્ધની ધમાચકડીનો પ્રસંગ હતો. અહીં એવું કંઈ બન્યું નહીં."

કાર ચલાવતાં ડૉક્ટરનો ભત્રીજો બોલ્યો : 'તમારાથી દૂર ગઈ છે એટલે તમારે રાજી થવું જોઈએ. બીજે ક્યાંય કરતાં તે ત્યાં વધુ સારી રીતે રહેશે. એ લોકોને એમ લાગે જ નહીં

પોતે ઘરથી દૂર ગયા છે. એ લોકો એક જુદી જ ભૂમિકા પર રહે છે.' તે બહુ સહેલાઈથી અને અધિકારપૂર્વક બેલતો હતો કારણ કે તે પોતે ડૉક્ટર થવા ભણતો હતો. "એ બીજા બધા જેવી નથી એ જોવા માટે તમારે માત્ર તેની આંખમાં જ જોવાનું." તે રસ્તો જોતા બોલ્યા: "જ્યારે એ લોકો સાનભાન ગુમાવી બેસે ત્યારે એમની આગળ દલીલ કરવાનો કોઈ અર્થ નથી હોતો."

તેઓ હવે શહેરની રોશની પાસે આવી ગયા અને પગથિયાળી સડક આગળ કેમિસ્ટનો દીકરો બોલ્યો: 'ચાલોને આપણે ઊતરીને કંઈક પીએ તો કેવું?'

'હું પણ એ જ કહેવા જતો હતો.' ડૉક્ટરનો ભત્રીજો બોલ્યો.

પબ્લીક બાર પાસે જ્યાં તેઓ પહોંચ્યા ત્યાં ઓલિવે સિપાઈ સામે જોયું. આછા ચમકતા પડદામાં તેનો ચહેરો સ્પષ્ટપણે તે જોઈ શકતી હતી. તેનું નાક આઈરીશ જેવું ટૂંકું હતું, હોઠ લાંબા હતા, અને તેનું જડબું ચોરસાકાર અને દૃઢ હતું. ભ્રમરની નીચે પાપણો વ્યવસ્થિત હતો પીળા પ્રકાશમાં તેની પાપણોનો વળાંક ભરાવદાર લાગતો હતો.

કેમિસ્ટના દીકરાએ બારણું ઉઘાડીને ઓલિવને કહ્યું: 'ચાલ, એકાદ પેગ ચઢાવીએ." પણ ઓલિવે માથું ધુણાવ્યું. તે તેમની સામે જોઈને હસતાં બોલી: 'ના, હું અહીં જ રોકાઈશ." યુવાન સિપાઈએ બહાર જવા માટે કશો સળવળાટ ન કર્યો.

ડૉક્ટરના ભત્રીજાએ કહ્યું: 'ફેગાર્ટી, તું પીશને!"

યુવાન સિપાઈએ સહેજ સળવળતાં કહ્યું: "ના. મને પીવાની ખાસ પડી નથી."

ઓલિવે તેની સામે જોઈને કહ્યુ: 'આટલી લાબી મુસાફરી પછી તમારે પીવુ જોઈએ એમ તમને નથી લાગતું?'

અસ્વસ્થ થઈને સિપાઈએ જવાબ આપ્યો: 'ના, આભાર.' ઓલિવે પેલા બને બારમાં જતા જોયા.

ઓલિવે ફેગાર્ટી સામે જોઈને કહ્યું: 'આકાશ ચોખ્ખું થઈ જશે એમ મને લાગે છે. ગઈ કાલે રેડિયો પર એ ચોખ્ખું થશે એવા સમાચાર આવેલા.'

કોન્સ્ટેબલે બહાર જોઈને કહ્યું: 'વરસાદ પડશે એવું લાગે છે.' તેણે ગળું ખોખાર્યું અને પગ પાછા ત્રાંસા કર્યા. ઓલિવે રેઈનકોટનો આગલો ભાગ સરખો કર્યો. થોડીવારે તે બોલી:

'બધું સીધેસાદું પતી ગયું, નહિ?'

સિપાઈએ કહ્યું: 'હા.'

'હું ગાંડાની હોસ્પિટલમાં પહેલી વખત ગઈ. તમે પણ વહેલી વખત ગયા લાગો છો, નહિ? આ અનુભવ બહુ મજાનો હતો એમ હું માનું છું.'

બંને યુવાનો પબ્લીક બારમાંથી પાછા આવ્યા, અને કારમાં બેઠા.

'આ પ્રકારનું પીણા પછી તમને રાહત થાય જ. ફ્રેગાર્ટી', જો તમે અને ઓલિવે પીધું હોત તો ઠીક રહેત. આપણે હજુ ઘણે દૂર જવાનું છે અને રાતે મોડેથા પહોંચવાના.' ડૉકટરનો ભત્રીજો બોલ્યો.

'વાત એમ છે કે અંદર જવાનું મને ગમતું નથી.' ફ્રેગાર્ટીએ કહ્યું.

'અરે, પણ તમે તમારા ગણુ-વેશમાં કયાં છો?' કેમિસ્ટનો છોકરો બોલ્યો અને કારનું મશીન શરૂ થયું 'જુઓ, હું અંદર જઈને તમારા બંને માટે લઈ આવું.'

તેણે કારનું આગલું બારણું ઉઘાડયું અને શેરીમાં કૂદી પડયો. તે બોલ્યો : 'બીજી વખત પીવામાં મને કશો વાંધો નહીં આવે. ઓલિવ, તું શું લઈશ?'

ઓલિવે કહ્યું. 'થોડી વ્હીસકી પીશ, સોડા સાથે.'

કારના ખૂણામાંથી સિપાઈએ કહ્યું : 'હું પણ એ જ પીશ'

ડૉકટરનો ભત્રીજો બોલ્યો : 'હું કંઈ એમ બેસી રહું?' તેણે સ્વીચ ઓફ કરી દીધી અને બારમાં પેલાની પાછળ પાછળ ગયો. ઓલિવ અને ફ્રેગાર્ટી વ્હીસકીની રાહ જોતાં બેઠા.

ઓલિવ હસતાં હસતાં બોલી : 'બંનેની જોડી છે.' પણ સિપાઈ એવું વિચારતો હતો કે અત્યારે જો તેઓ બંને પતિપત્ની હોત તો તેના હૃદયમાં આટલો ભય અને ધ્રૂજારી ન હોત. ઓલિવ તેની બાજુમાં બેસે અથવા પોતાના હાથથી તેને સ્પર્શે એ વિચારથી જ તે ગભરાઈ ગયો. ઓલિવ બોલતી હતી. 'મારા માથેથી બોજ ઓછો થઈ ગયો એવું મને લાગે છે. મિલ્ડ્રેડને દવાખાનામાં મૂકવા માટે અમે કેટલાય મહિનાથી વિચારતા હતા અને ડૉ. પિબોડી અમને ખૂબ આગ્રહ કરતા હતા. હા, મા અને અમે બધા શરૂઆતમાં તો ના જ પાડતા હતા. પણ હવે જે થયું છે તે સારું જ થયું છે, ત્યાં તેની સંભાળ સારી રીતે લેવાશે.'

સિપાઈ ત્યાં ખૂણામાં ટટાર બેઠો હતો, તેણે અદબ વાળી હતી, એની સામે જોવાની તેનામાં હિંમત ન હતી, તેને એવી દહેશત લાગતી હતી કે મિલ્ડ્રેડની જેમ તે પણ તેના હૃદયને ખળભળાવી મૂકશે. વ્હીસકી પિવાઈ, કાર શરૂ થઈ તો પણ તેને એવું જ લાગ્યું કે એ અંધકારમાં તેની સામે જોઈ રહી છે. તે એનો ચહેરો જોઈ શકતો હતો. હેટ નીચે વિશાળ, પીચ રંગનો ચહેરો, ગળા આગળ પાછળથી બાંધેલા તેના પીળચટ્ટા વાળ અને અર્ધા ઉઘાડા તેના હોઠ.

એ બોલતી હતી: 'મિલ્ડ્રેડ માટે આપણે જે કર્યું તે ઠીક જ કર્યું છે.' ડૉકટરના ભત્રીજાએ સ્ટીઅરીંગ વ્હીલ પાસેથી પાછળ વળીને જોયું અને કહ્યું :

'અરે, એની તો તારે ચિંતા કરવી જ નહીં.' તે અધિકારપૂર્વક કહેતો હતો: 'એ લોકોએ સારા માણસો રાખ્યા છે. જો આશાસ્પદ કેસ હોય તો તો એમની પદ્ધતિઓ દ્વારા બધુ થાળે પડી જાય છે. થોડા જ વર્ષોમા તારી-મારી જેમ ડાહી બનીને મિલ્ડ્રેડ પાછી આવે તો મને નવાઈ નહીં લાગે.'

અંધારામાં સિપાઈ સામે જોતા ઓલિવ બોલી: 'હા, મને ખબર છે.'

કેમિસ્ટનો દીકરો બોલ્યો: 'એકાદ મિનિટમા જ આટલામા પીઠુ આવશે, આપણે અંદર જઈને પી આવીએ તો કેવુ!'

'વિચાર ખોટો નથી.' ડૉકટરનો ભત્રીજો બોલ્યો.

આ વખતે ચારેય અંદર ગયા અને સિપાઈ બધાથી થોડે દૂર ઊભો રહ્યો, સાદા ડ્રેસમા સજ્જ, સદ્રમા તે ઊંચો, સુઘડ લાગતો હતો, તેણે ઉતાવળે વ્હીસકી પી લીધી. દરેકે બબ્બે પેગ ચઢાવ્યા. ઓલિવ બારમા પેલા બેની સાથે હસતાં હસતા ઊભી હતી. સિપાઈએ તેનું ખૂબ ઉજળું ગળું જોયું, તેનું હાસ્ય, કોટના કોલર આગળનો ખુલ્લો ભાગ અને તેના ચહેરા પર ચમકતો રંગ જોયો. તેઓ બહાર નીકળ્યા એટલે કેમિસ્ટના દીકરાએ તેની આસપાસ હાથ વીંટાળ્યો એ તેણે જોયું. જ્યારે તેઓ કાર આગળ આવ્યા ત્યારે પેલો બોલ્યો:

'હું તમને પાછળ કંપની આપવા આવું છુ. તમારે કોઈ રક્ષકની જરૂર છે.'

ઓલિવ કારમાં બેસતા 'ખી-ખી' હસી, ફેગાર્ટી અને કેમિસ્ટના દીકરાની વચ્ચોવચ જઈને તે બેસી પડી, અને હસવા લાગી. ડૉકટરનો ભત્રીજો આગળ બેઠો અને તેણે કાર ચલાવી એટલે ઓલિવે ગાવાની શરૂઆત કરી: 'પ્રણયાતુર બની છું હું.'

તેની સામે જોઈને ડૉકટરનો ભત્રીજો બોલ્યો: 'આ કાર મારે ચલાવવી પડે એ કેટલું ખરાબ છે?' કેમિસ્ટના દીકરાએ ઓલિવની ફરતો હાથ મૂક્યો

તેણે બૂમ પાડી: 'ફ્રિંડમ, તું રસ્તા સામે જો. આવા વરસાદમાં કાર ચલાવતી વખતે તારે પૂરતું ધ્યાન આપવુ જોઈએ'

ફેગાર્ટી ઓલિવના શરીરને સ્પર્શ કરી શકતો હતો. રેઈનકોટમાં સંતાયેલી તેની ભરાવદાર સાથળની ભીંસ તે અનુભવી શકતો હતો; એટલું જ નહીં બીજા પુરુષને વીંટળાઈને પણ તેના પગ પોતાના પગને શોધતા હતા તે તેણે જોયુ. પેલાથી પોતાનું મો દૂર રાખીને તે ગાવા મથી રહી હતી અને તેની આંખો, તેના પગ, તેની કાયા તેને શોધતા શોધતા તેની પાસે આવતા હતા તે અનુભવી શકતો હતો.

પણ જાણે કારમાં તેમની સાથે મિલ્ડ્રેડ પણ હોય એવું લાગ્યું: રેઈનકોટમા સંતાયેલી તેની દેહાકૃતિ, મેલી

થઈ ગયેલી તેની હેટ, વારંવાર સંભળાતો, પુનરાવર્તિત થતો તેનો અવાજ, તેનું નાક, તેની હડપચીનો નીચલો ભાગ, પુરુષ જેવી ઢળતી ડોકનું એક એક હાડકું અને પછી ત્યાં નીચે ઉછળતું નાનકડું સ્તનમંડળ. થોડીક જ વારમાં તેણે જોયું કે તેઓએ વળી પાછી કાર થોભાવી દીધી, અને પીઠામાંથી આવતા પ્રકાશને લીધે બારીનો કાચ ઝળહળા થઈ ઊઠ્યો.

કેમિસ્ટનો દીકરો બોલ્યો : 'અમારા માટે ડ્રીંક લઈ આવ. હું મારી જગ્યાએથી સહેજ પણ ચસકવાનો નથી.'

ડૉક્ટરનો ભત્રીજો બોલ્યો : 'ચાલ મારી સાથે ફેગાર્ટી, આપણે એ બે માટે બહાર જ ડ્રીંક લઈ આવીએ.'

સિપાઈ કિંગ્ડમની પાછળ પાછળ ગયો, ખૂબ ઝડપે તે દારૂ પી ગયો. વ્હીસ્કીના ત્રણ પેગ તેણે ચઢાવ્યા, અને ઑલિવ તથા કેમિસ્ટના દીકરા માટે બે ગ્લાસ બહાર લઈ આવ્યો. બંને ગ્લાસ ખાલી કરી આપે તેની રાહ જોતો તે પગથી પર તેમની સામે જોયા વિના ઊભો રહ્યો; આંધળાની જેમ જોરથી વરસતા સુંદર વરસાદ સામે તે જોઈ રહ્યો. તે જ્યારે બારમાં પાછો ગયો ત્યારે કિંગ્ડમ હજુ દારૂ પીતો હતો, બાજુમાં ખાલી ગ્લાસ પડ્યા હતા. તે જ્યારે કારમાં પાછળ સીટ પર બેઠો ત્યારે તે મિલ્ડ્રેડ વિશે અને ગાંડાના દવાખાનામાં મિલ્ડ્રેડને બેસાડીને તેઓ આવતા રહ્યા તે વિશે વિચારતો હતો.

'નહીં, નહીં, પ્લીઝ.' અંધારામાંથી ઑલિવનો અવાજ આવ્યો.

આગલી બેઠક પરથી કિંગ્ડમનો અવાજ આવ્યો, 'કેટલાક ભાગ્ય લઈને જન્મતા હોય છે.' સ્મીય આન કરીને તે બોલ્યો, 'તું અહીં ખુલ્લામાં આવનો રહે.'

'તું તારું કામ કર.' કારની બેઠકના ખૂણામાંથી ગંગળાયેલા અને કઠોર સાદે કેમિસ્ટનો દીકરો બોલ્યો.

'જો તું એવું કરીશ તો હું પોલિસને બોલાવીશ.' ઑલિવે હસતાં હસતાં કહ્યું. તેનાથી દૂર સરીને તે ફેગાર્ટી ત ફ ઝૂકી. કેમિસ્ટનો દીકરો પ્રેમપૂર્વક બોલ્યો : 'ચાલ, ચાલ હવે.' તે એને કારના અંધારા ખૂણામાં ખેંચવા માગતો હતો. અંધકાર અને વરસાદની ઝડીઓ વચ્ચે થઈને ખખડતી કાર એક બાજુએ દોડતી હતી, બીજી બાજુએ પેલાનો મૃદુ, લોભામણો અવાજ આવ્યો.

ફેગાર્ટી કારના ખૂણામાં ટટાર બેસી રહ્યો, અદબ વાળીને હાથની પકડ તેણે દૃઢ બનાવી હતી. જ્યાં ઑલિવ જિયોફ્રેથી દૂર સરી એટલે ઑલિવના પગ તેના પગને મૃદુતાથી આતુરતાથી શોધવા લાગ્યા. ફેગાર્ટી વિચારતો હતો : જો પોતાને પત્ની હોત, પોતાને પત્ની હોત તો તેની કાયામાં અત્યારે આ રીતે અગ્નિ ભભૂકત

નહીં. તેની કાયામાં ઊંડે ને ઊંડે તેનું લોહી ઉન્મત્તતાથી ધીખી ગયું હતું. છેવટે તેને એવું લાગ્યું કે તેના હાડકાં પણ ધીખી ગયાં છે.

ડૉક્ટરનો ભત્રીજો બરાડી ઊઠયો : 'તમને જ આવું સૌભાગ્ય મળ્યું છે. ચાલો, કાર ચલાવવા કોણ તૈયાર થાય છે જેથી મને પણ તક મળે.'

ઓલિવ બોલી ઊઠી : 'તુ પણ પાછળ આવતો રહે. એક માટે હજુ જગ્યા છે.'

એકાએક તે ઝૂકી અને ખૂણામા સિપાઈ સામે જોયુ. તેનો પગ પોતાના પગ સાથે ઘસાતો હતો અને તે ઓલિવના મોમાથી ઉચ્છ્વાસ સાભળી શકતો હતો. વ્હીસ્કી, ઉન્મત્તતા કે પ્રેમથી તેનું માથું ચકરાઈ ગયુ હતું એટલે તેણે ઓલિવને વેદનામા જ હાથ વીંટાળી દીધા, ઓલિવનુ મો ભીનું થયું અને તેના મોં સાથે વેદનાથી ગૂ થાઈ ગયું.

'ઓય ફોગાટીં—' કેમિસ્ટનો દીકરો બરાડી ઊઠયો; ફિંગ્ઝમે પાછળ જોયું.

'વાહ, મારે માત્ર આખો તમાશો જ જોયા...' તેણે બોલવાનું શરૂ કર્યું પણ પૂરું કરી ન શકયો. એકાએક વરસાદની ઝડીને લીધે વીંડશીલ્ડનો કાચ મોજાંની જેમ ભાગી ગયો, તેની સાથે જ બર્તા કોઈ જાતના ભય, અવાજ વિના ઓલવાઈ ગઈ. અંધકારમા જાણે કોઈનો હાથ આડે આવી ગયો હોય એવી રીતે કાર અટકી ગઈ.

બીજા દિવસની બપોર સુધી ડૉક્ટરની કાર સરોવરમાથી બોળી કાઢવાનો કોઈને વિચાર પણ આવ્યો ન હતો; રસ્તા પર કારના નિશાન સ્પષ્ટ દેખાતા હતા. ચાર શબ તેમાં બેઠાં હતા, ચાર જુવાન વ્યક્તિઓ, કાચના પડદામા જાણે મૃત્યુએ તેમને શોધી કઢયા ન હોય!

અનુ. શિરીષ પંચાલ

ઊહાપોહ
વર્ષ ૧ અંક ૧ — વર્ષ ૨ અંક ૧૨
સપ્ટે. '૬૯ — ઑગ. ૭૧.